

inter danza

COORDINACIÓN NACIONAL DE DANZA



agosto | 2018

AÑO 6 | NÚM 55

COORDINACIÓN NACIONAL DE DANZA

inter danza

COORDINACIÓN NACIONAL DE DANZA

DIRECTORIO

Hayde Lachino

Editora

Juan Antonio Di Bella

Corrección de estilo

Nancy Elizabeth Morales Muñiz

Diseño editorial

Daniel Lugo

Gestión de archivo fotográfico

COORDINACIÓN NACIONAL DE DANZA

Cuauhtémoc Nájera Ruiz

Coordinador Nacional de Danza

María Teresa Trujillo Posadas

Subcoordinadora Nacional de Danza

Alejandro Castruita

Subdirector Administrativo

Charleen Durán

Subdirector del Programa Nacional de Danza

Gabriel Torres

Administrador del Teatro de la Danza

Martha Herrera

Subdirectora de Vinculación Escolar
y Atención al Público



LOS APARATOS TECNOLÓGICOS afectan profundamente la forma de hacer arte. Desde el pincel hasta la computadora personal, los vínculos arte y tecnología han provocado el surgimiento de nuevas formas artísticas. La zapatilla significó un cambio radical en el ballet; Marie Taglioni, la primera bailarina en usar puntas, generó un estilo flotante y posturas en balance.

Siglos más tarde, la cámara de cine primero y después el video, transformaron el quehacer y la práctica del arte, la obra artística única cedió su lugar a la obra reproducible, mucho más acorde con la sociedad de masas que emergía con el siglo XX.

En la danza, las mujeres fueron centrales en la experimentación con el nuevo arte cinematográfico, sin embargo pocas fueron las coreógrafas y bailarinas que pudieron experimentar con la cámara de cine; Loie Fuller y Maya Deren son importantes referentes de lo que el nuevo medio ofrecía como posibilidades para la danza.

No fue sino hasta que se inventaron las cámaras portátiles de video que el cruce entre danza y lenguaje cinematográfico se establece y genera un ámbito de mucha experimentación. En México, Pola Weiss es la pionera de la videodanza. A ella le siguen destacados artistas que han creado obras de gran valor.

Este número decidimos dedicarlo a la videodanza en México, por su alta vitalidad y la gran cantidad de artistas, provenientes de las más diversas disciplinas, que se interesan por ella. Invitamos a escribir para este número a realizadores y organizadores de festivales, con la idea de dar un panorama general de por qué alguien decide dedicarse a este arte, qué posibilidades le ofrece; así mismo nos preguntamos por los circuitos de exhibición de la videodanza y cuáles son sus lógicas de programación. El resultado está aquí: un número en donde se ve reflejada la gran diversidad de formas de entender y hacer videodanza.

Con este número iniciamos también una sección de recomendaciones en donde se hacen sugerencias para ampliar la información sobre el contenido del dossier, esperamos que sea de su agrado. Gracias a todos los que colaboraron en este número y esperamos que lo disfruten.

Rayde Lachino

CONTE- NIDO



DANZA
WARNING TAPES O EL MOVIMIEN-
TO EN PRIMERA PERSONA
POR ROSARIO ROMERO

6

86 FOTO REPORTAJE
SALÓN LOS ÁNGELES
POR SANDRA HORDÓÑEZ

SABER MÁS
SOBRE LA VIDEODANZA

84

dossier

12

VI-
DEO
DAN-
ZA

HACER VIDEODANZA
POR MAURICIO NAVA

FESTIVAL AGITE Y SIRVE: DIEZ AÑOS
POR XIMENA MONROY ROCHA Y PAULINA RUIZ CARBALLIDO

MIRAR LA VIDA
POR VIVIAN CRUZ

UNA REALIDAD EN EL ENTORNO DE LA VIDEODANZA EN MÉXICO
POR LORENA LÓPEZ AGUADO (SUR OESTE ARTE ESCÉNICO A.C.)

ANECDOTARIO ILUSTRADO, DEL VIDEOASTA QUE NO BAILA PERO QUE SE MUEVE DE LUGAR
POR ALFREDO SALOMÓN

CUERPO DIGITAL. FESTIVAL INTERNACIONAL DE VIDEODANZA, CUERPO Y NUEVAS TECNOLOGÍAS
POR SOFÍA ORIHUELA

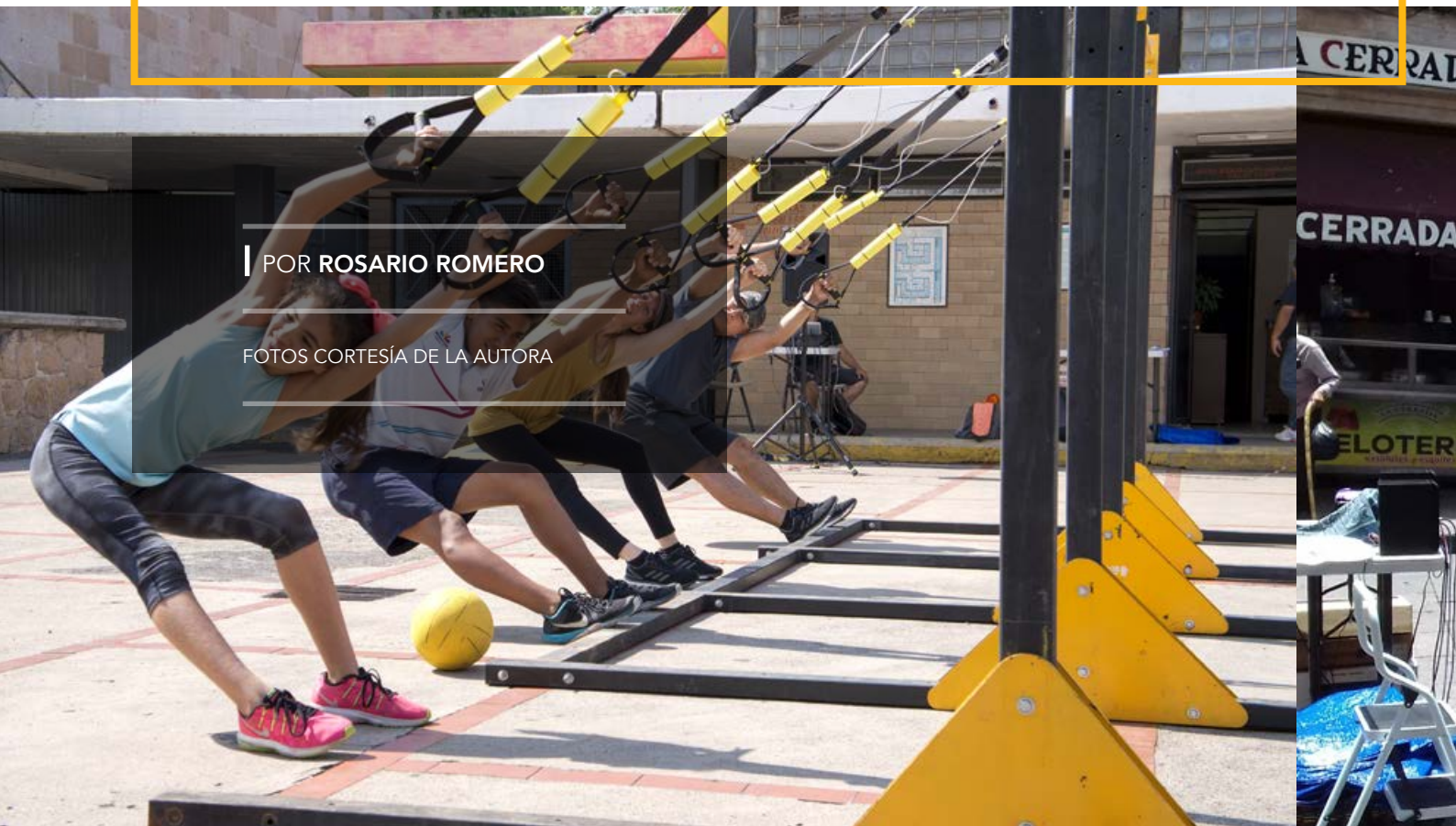
¿VIDEODANZA FEMINIZADA?
POR NAYELI BENHUMEA

WARNING TAPES

O EL MOVIMIENTO EN PRIMERA PERSONA

| POR ROSARIO ROMERO

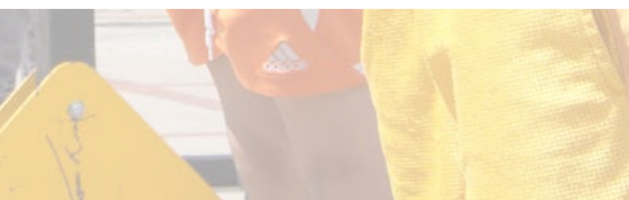
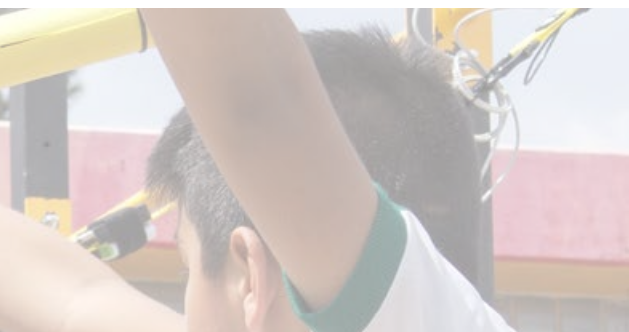
FOTOS CORTESÍA DE LA AUTORA



En primer lugar hay que mencionar que la instalación interactiva habitable *Warning Tapes*, es un proyecto que contiene planteamientos coreográficos pero es en esencia un proyecto artístico de carácter transdisciplinar, lo que significa que es un proyecto colectivo. En ese sentido este texto es parcial, ya que sólo relata una aproximación personal al trabajo transdisciplinar resultado de la colaboración de más de cinco años junto a José Luis García Nava (artista multimedia y experto en ciencias computacionales). También es importante mencionar, que esta aproximación personal parte de una formación esencialmente dancística, misma que ha significado una serie de dificultades como por ejemplo, la capacidad para adaptarse a un entorno flexible de producción que, necesariamente, debe tomar distancia de la tradición disciplinar de la danza.







Cuando me refiero a un entorno flexible de producción, me refiero a una tendencia general que está emergiendo en el panorama de las artes, en donde se producen acuerdos móviles que funcionan de manera única y efímera para cada proyecto, y una fuerte movilidad entre fronteras disciplinares que diluye los conceptos tradicionales, por lo que los conceptos han dejado de ser estables. Este comportamiento inestable y flexible denota una estructura, o más bien una falta de estructura, que conduce a una fluidificación de las prácticas artísticas vinculada a la existencia de una sociedad y de una cultura con características estructurales también fluidas.

Esta fluidificación es generada por una serie de factores como el constante desarrollo tecnológico y el proceso de globalización política, económica y cultural, que han producido profundas transformaciones sociales durante las últimas tres décadas, mismas que han sido estudiadas por autores como Castells, Bauman, Berman y Selgas, quienes han argumentado la conveniencia de describir los elementos fundamentales de las sociedades contemporáneas como fluidificados (Selgas, 2002). Las consecuencias son múltiples, pero a grandes rasgos describen un entorno sumamente volátil, turbulento, inestable y complejo, en donde los procesos sociales se vuelven cada vez más caóticos y por lo tanto menos predecibles.

(...) lo que hace visible la ontología de flujos no es la continuidad de la polarizada tensión moderna, sino su disolución, su transformación en otra cosa. Los cambios cuantitativos modernos habrían terminado transformando la cualidad existencial de la vida social, conduciéndola de la oscilación entre lo sólido (de la tradición) y lo evanescente (del futuro) a la compleja y variada fluidez (de los muchos presentes) (Selgas, 2002, p. 9).

Uno de los resultados de dicha fluidificación, es que la división entre la vida laboral y la vida personal ya no es tan nítida, y la transferencia del trabajo al ámbito privado produce un cansancio crónico (Han, 2012), es decir, se generan individuos que *se convierten en explotadores de sí mismos, agentes de su propia colonización, y en ese permanente estar ocupados pierden tanto la capacidad del asombro (de la escucha) como de la rabia (de la acción)* (Sánchez, 2014). En este contexto, la importancia de experimentar del movimiento en primera persona y realizar un ejercicio de atención sonora para construir música de manera colectiva y colaborativa se vuelve fundamental.

En este punto me parece importante recordar qué fue lo que me llevó a estudiar danza hace casi 20 años, para poder entender por qué se originó, posteriormente, la



necesidad de alejarse de la producción estrictamente coreográfica. Y en este ejercicio de reflexión, encontré la experiencia cotidiana de un entrenamiento corporal, casi religioso y meditativo de las clases de danza contemporánea de la maestra Rocío Flores, como una de las razones principales que me empujaron a esta decisión profesional. Esta experiencia me permitió conocer el mundo desde un lugar muy lejano al que se enseña tradicionalmente en la educación académica formal, es decir, me enfrenté a un conocimiento vivo que sólo es posible adquirir mediante la vivencia del movimiento en primera persona. Importante mencionar que la necesidad de enfatizar la experiencia sobre el objeto no es algo nuevo, de hecho, este planteamiento ha sido sugerido en las artes desde la década de los sesentas por corrientes como *fluxus* y el *accionismo* vienes, y fue señalado teóricamente desde finales de los noventa, en lo que se ha denominado como *giro performativo* (Lichte-Fisher 2004).

La difuminación de las fronteras entre las artes, proclamada u observada reiteradamente desde los años sesenta por artistas, críticos de arte, estudiosos y filósofos puede ser descrita también como *giro performativo*. Las artes visuales, la música, la literatura o el teatro tienden a partir de entonces a llevarse a cabo en y como realizaciones escénicas. En lugar de crear obras, los artistas

producen cada vez más acontecimientos en los que no están involucrados ellos mismos, sino también los receptores, los observadores, los oyentes y los espectadores. (Lichte, 2004, p. 45).

Sin embargo, he de reconocer que en la experiencia personal, me llevó varios años llevar a la práctica dicho planteamiento. Paradójicamente, en mi experiencia fue necesario tomar distancia de las enseñanzas académicas de la danza que señalan el momento de la representación como fin último de la práctica, para comprender que existía este conocimiento fundamental que a menudo se diluye o se olvida, y no logra llegar al espectador. Es decir, comprender que existe un conocimiento de vital importancia en torno a la práctica que amerita el diseño de dispositivos para que el espectador pueda experimentarlos en primera persona, fue un planteamiento que precisó de la contaminación y la reflexión del trabajo transdisciplinar con José Luis, para poder encontrar un cauce.

Cabe aclarar que no intento negar el impacto que una obra escénica puede generar en el espectador, de hecho, si realizo un ejercicio de rememoración puedo encontrar obras que me han conmovido con gran potencia. Sin embargo, pienso que es fundamental para la danza como disciplina reconocer la importancia que tiene la adquisición de conocimiento y de experiencia a través

de la vivencia del movimiento en primera persona, ante un contexto tan difícil como el nuestro, es decir, un contexto enmarcado por la violencia en donde la danza, entendida no como espectáculo sino como campo epistemológico productor de conocimiento, tiene mucho que ofrecer.

En ese sentido, el conocimiento generado a partir del encuentro corporal armónico y solidario que se desarrolla en la danza, específicamente en las exploraciones corporales desarrolladas durante clases o ensayos, es un conocimiento fundamental para contrarrestar el estado corporal defensivo que ha sido instaurado de manera forzosa en nuestro país. Este estado defensivo que se manifiesta como el miedo a la cercanía y el contacto con el otro, así como el aislamiento generalizado que obstaculiza, entre otras cosas, la organización colectiva y la construcción de ciudadanía. Por lo tanto, el diseño de dispositivos que permitan al espectador tener un acercamiento a esa experiencia y a ese conocimiento, se vuelven fundamentales.

En conclusión, la instalación interactiva habitable *Warning Tapes* es un dispositivo tecnológico-social-corporal que promueve la experiencia del movimiento en primera persona conducido por una serie de premisas espaciales y temporales a los que denominamos como diálogos coreográficos, dichos diálogos buscan construir patrones sonoros colectivos a partir del juego. Esta instalación promueve la comunicación entre personas heterogéneas en el espacio público a partir del movimiento, como estrategia para hacer frente al régimen corporal defensivo que ha sido instaurado en nuestro país de manera forzosa.

Para más información pueden entrar a: <http://www.encuentroensuspension.net/>



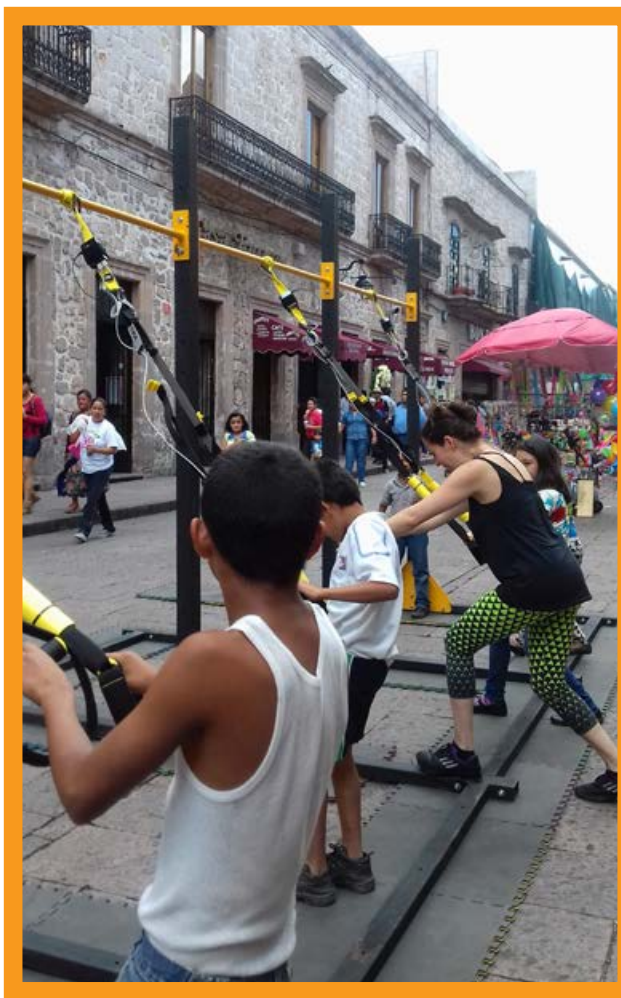
BIBLIOGRAFÍA

Han, B-C. (2012). *La sociedad del cansancio*. (1ra ed.) Herder editorial.

Lichte-Fischer, E. (2004). *Estética de lo performativo*. España. ABADA editores.

Sánchez, J. A. (2016). *Dispositivos poéticos I*. Recuperado del Blog <https://parataxis20.wordpress.com/> consultado el 18/04/2017

Selgas, F. J. G. (2002). *Preámbulo para una ontología política de la fluidez social*, 1-36. Athenea Digital - núm. 1 primavera 2002-



por
sisi
r

VI-
DEO
DAN-
ZA



hacer VIDEODANZA

POR MAURICIO NAVA

“

Hacer video no es fácil. Hacer danza tampoco es fácil. Hacer videodanza es muy sencillo mientras quieras que así sea, de lo contrario es un maravilloso infierno.

”

Corría el año de 1999, Rue du Chevalier de la Barre en París, Francia. Escalinatas de la Basílica del Sacré Cœur. A plena luz del día, un amigo, Ricardo Vázquez Mercado (qepd), me entrega un paquete de tamaño mediano proveniente de un país de otro continente, exactamente de México, más exactamente del otrora Distrito Federal, ahora Ciudad de México. Adentro de éste: una videocámara marca Sony modelo Handycam totalmente nueva. Seguramente modelo Sony CCD-TRV43 NTSC Handycam Vision Camcorder (no lo recuerdo muy bien, desde luego que la tengo aún pero no a la mano). En ese preciso momento mi vida (escénica) sufriría un cambio, un maravilloso cambio. Decir un cambio tal vez resulta de hecho exagerado pues apenas iniciaba, sin embargo de no haber existido ese momento, mi vida escénica ahora no sería la misma (o tal vez sí pero no tan divertida). La magia del video (sí, la magia del video) había llegado a mi vida para quedarse... y jamás irse. Aquí los detalles (a manera de botón de rewind):

Estaba a la mitad de una gran experiencia en el continente europeo al lado del coreógrafo Miguel Ángel Díaz, director de la agrupación Asaltodiario A. C., quien me había invitado a ser parte del elenco artístico que estaría a cargo de la animación escénica del pabellón de México en la Exposición Mundial EXPO LISBOA 98. La expo ya había concluido y la agrupación (de la cual yo era miembro) estaba llegando a París como la primera de muchas ciudades europeas que recorreríamos en esa gira. Antes de ese momento crucial en mi vida, en las escalinatas del Sagrado Corazón, la primera videocámara que yo había tocado era con la que grabábamos con Miguel. Una cámara mediana, algo pesada (me parece que era marca Cannon), con falsos en algunos botones y con algunas cintas adhesivas que mantenían ese hermoso aparato aún funcionando, claro, después de propinarle algún pequeño golpe para que reaccionara. *You know*: tecnología de punta (“de punta de madrazos para que jalara”, dijera un vecino) (sí, exageré un poco, perdón por el francés).



MAURICIO NAVA. FOTOS: ARTE PRO

Pues bien, él (Miguel) fue quien me enseñó a utilizar una videocámara cuando yo ni siquiera sabía lo que un “zoom” o un “paneo” significaban, es más, no sabía ni de dónde se prendía y se apagaba (es decir lo básico de lo más básico). Fue tanta mi fascinación por esos aparatos caros, sofisticados y de alta complejidad tecnológica, que durante mi estancia en Lisboa, antes de concluir la expo y en mis ratos libres, me la pasaba husmeando en los aparadores y buscando en los catálogos información acerca de videocámaras con la firme idea de comprarme una usando el sueldo que recibía por trabajar en aquella alucinante exposición mundial. Pero para mi gran desilusión, no pude comprármela durante mi primera estancia en Lisboa (pues regresé varias veces) y el diagnóstico indicaba que no podría hacerlo en ninguna ciudad europea ya que el formato europeo (PAL) era distinto al formato americano (NTSC); y si yo pretendía usarla en México (desde luego) entonces una videocámara con formato de video europeo no me serviría en América Latina a menos que viviera en Argentina o Brasil (pero no). Es entonces que tuve que esperar y esperar y esperar (y no exagero).

De pronto, tuve una maravillosa idea: mandarla a comprar a México. ¿Pero quién me la enviaría? Enviar un aparato así desde el corazón de México hasta la capital portuguesa saldría carísimo, casi el mismo costo de la videocámara. Pero como a una buena idea casi siempre le sucede otra buena idea, ésta llegó: aprovechar que el hermano de Claudia Vázquez Mercado (bailarina, amiga mía, co-directora de Asaltodiario y compañera de Miguel) viajaría en fechas no lejanas de México a París. Así que ni tardo ni perezoso (siempre quise escribir públicamente esta frase), puse en contacto a mi familia en México con mi amigo Ricardo para que la compraran y me la enviaran con él. Es así que aquel maravilloso día vi a mi maravilloso amigo en un maravilloso lugar para que me entregara un maravilloso paquete en el que venía mi maravillosa primera videocámara con varios maravillosos cassettes mini DVC Sony. ¡Uff! Y así, maravillosamente comenzó todo.

Ni tardo ni perezoso (¡siiiii!) no leí nada del instructivo y comencé a picarle todos los botones y a probar todas las funciones. A lo largo de los meses grabábamos con la videocámara de Miguel Ángel en varias ciudades (París, Berlín, Venecia, Barcelona, Madrid, Praga, etc.) varias tomas para la video danza que él estaba haciendo. A veces me tocaba bailar y en otras grabar; así nos rolábamos todos e íbamos haciendo algo que tal vez antes que video danza era un poético testimonio de nuestro paso por aquellas bellas ciudades. Pasaron los meses y después de haber recorrido de norte a sur y de casi este a oeste aquella región centroeuropea, fue en una segunda visita a París que me decidí hacer lo que sería mi ópera prima en cuan-

to a producción videográfica se refiere: un breve video de las noches en París. En éste retraté visualmente sus calles, cafés, colores nocturnos, etc. Fue a partir de aquel video que tuve la absoluta convicción y la imperiosa necesidad de querer hacer mucho más con este nuevo género para mí.

Así transcurrió ese año y al siguiente, en el que regresé a México, y después de haber visto cosas alucinantes en aquel europeo mundo, decidí formar mi propia compañía de danza contemporánea bajo una línea escénica y conceptualmente multidisciplinaria: El Circo Contemporáneo danza multidisciplinaria (después su apellido cambió a danza multidisciplinaria). Desde su inicio el arte del video formó parte de aquel que era mi nuevo proyecto artístico y de vida. Pero fue hasta el año 2002 (tres años después de mi llegada a México) que gracias al curso de taller de videodanza llevado en el quinto semestre de la gloriosa (exageré; no, no exageré) Licenciatura en Coreografía del INBA en el CENART de la CDMX e impartida por el maestro Joaquín Guzmán, que realicé mi primera videopropuesta (porque no las llamo videodanzas) titulada “... por siempre” (videopropuesta 1.o). Un sencillo trabajo visual y escolar realizado con ayuda de dos de los bailarines de mi compañía, Alonso Alarcón y Camilo Chapela, y con la asistencia y apoyo de Eduardo Nava, Selene Aguirre y Eugenia Vargas, con el que dimos vida a una pequeña historia anecdótica que trataba del eterno retorno en una de las estaciones del tren ligero de la Ciudad de México, fondeados con un tema musical de Manu Chao. Fue la primera vez que utilicé una computadora, un software, un tripié y asistentes con walky talkies para hacer algo así. Emoción total.

Ese mismo año, un cuatrimestre después y también como una materia de la licenciatura pero impartida por (ahora una gran amiga) Vivian Cruz, hice mi segundo video: “tres detrás de la puerta” (videopropuesta 2.o). También apoyado por dos bailarines de mi agrupación, Alejandro Anguiano y Camilo Chapela, y sin asistentes (ni walky talkies) nos metimos a los pasillos y camerinos subterráneos del Teatro Raúl Flores Canelo y Foro Experimental del CENART para grabar varias secuencias de movimiento acompañados sencillamente por una luz proveniente de un fresnel, el cual colocaba en diferentes posiciones en cada toma, al igual que la videocámara, jugando un poco con el ángulo y el encuadre para crear en ocasiones escenas que sugerían cierta ingravidez por parte de los personajes. Un video con música de More, Black y Brook mezclada por DJ Food, que al final decidí editar en blanco y negro y grabar el corte final con una videocámara directamente de la pantalla de la computadora, para crear un efecto de líneas e interlíneas sobre la imagen de ambos bailarines, y que creaban una textura de aparente falla en



FOTO: ARTE PRO

la transmisión o codificación de la imagen, lo que ayudó a crear la atmósfera que planeaba para esa videopropuesta.

Deberé de confesar públicamente que ese video era una tarea que Vivian había dejado como parte de su materia y que yo por estar en compromisos de mi recién formada compañía de danza no había podido hacer a tiempo, pero que afortunadamente un par de días antes de su entrega y revisión, recordé que tenía pendiente y ni tardo ni perezoso (¡tres veces!) logré grabar en un solo día y editar en otro para cumplir satisfactoriamente y entregarlo en tiempo y forma. ¡Y vaya forma! A la maestra Vivian le encantó y posteriormente esa y la anterior video propuesta recorrieron varias muestras y festivales nacionales; inclusive años después salieron por las fronteras del país a Alemania, Francia, Portugal, Brasil, Argentina y Uruguay, entre otros países, y gracias a amigas videastas y programadoras como Laura Ríos, Hayde Lachino, Ma-

riana Arteaga, Paulina Rucarba, Ximena Monroy (pura *Female Power*).

Así llegó al siguiente año (2003) la video propuesta 3.0 titulada “el ruido de tu mirada”, la cual fue sólo un pequeño gesto visual en donde una chica transita por la calle y luego una escena de una banca vacía o un parabús en Calzada de Tlalpan en la CDMX (o algo así, la verdad es que no recuerdo muy bien pues de hecho aún no he encontrado ese video). Y la experimentación siguió. En 2004 hice una obra como parte del quinto aniversario de mi compañía: “el observador” (videopropuesta 4.0). Justo el día de la grabación casi todos los bailarines estaban indispuestos: enfermos o con escuela pendiente. Así que el video lo rodé sólo con Jorge Saldaña y Elizabeth De Anda, quedando al final un video en color sepia y de tono melancólico que disfruto mucho al verlo, ya que además de ser un video de aniversario, ese mismo año la compañía se hizo acreedora

al primer apoyo del Programa México en Escena del FONCA, siendo la compañía más joven en obtenerlo y la única que planteaba una descentralización, en nuestro caso hacia la ciudad de Guanajuato.

Por esa razón fue prácticamente el último trabajo visual como agrupación defeña y un parteaguas para nuestra nueva vida como compañía guanajuatense. Y sí, también por esa razón el tono resultó al final un tanto melancólico, ya que las locaciones fueron en calles y puentes que solíamos recorrer por estar cerca de nuestro estudio, el legendario “ESPaCIOcero”, a un costado de los Estudios Churubusco, atrás del Centro Nacional de las Artes. Calles y puentes peatonales de Calzada de Tlalpan así como del barrio de Coyoacán, donde por cierto la maestra Evangelina Villalón colaboró prestándonos parte del pasillo de la entrada de su casa para la escena de inicio. Así retratábamos para la posteridad una postal visual y dancística de la que fue durante cinco años nuestra ciudad local como agrupación.

Un año después, 2005 y ya en Guanajuato, continuaba haciendo pruebas y experimentos con la videocámara. Pero fue en Estados Unidos, exactamente en la ciudad de Bates, en Maine, y en el marco del Bates Dance Festival, que tiene lugar en el Bates College (una bella y auténtica ciudad universitaria) que realicé la video propuesta 5.º titulada “WATER”. Para su creación invité a algunos amigos bailarines estadounidenses: Rachel Boggia, Kathryn Enright, Ali Harmer, Shakia Johnson, Catalina Gutiérrez, Jarvis McKinley y Leah Siepel, con quienes en mi estancia allá hice buena amistad e interesante intercambio intercultural (*Spoiler alert*: yo salgo abriendo una ventana del minuto 4:06 al 4:15).

Después de esa producción y reconfortante experiencia, las videopropuestas mutaron de alguna manera en mi horizonte escénico transformándose, precisamente, en video escénico. Comencé a utilizar el video ya no para hacer puesta en pantalla (como yo defino a las video propuestas y videodanzas) sino para complementar y apoyar la danza sobre la escena, siendo así que obras escénicas como “si yo... te dijera” (propuesta # 23), ganadora de dos premios a mejores bailarinas de mi compañía en el Premio INBA-UAM de 2005 (Amaranta Verdugo y Ellen Smith); “Ser:huMANO (propuesta # 25) obra de gran formato producida por el Forum Cultural Guanajuato para su inauguración; “73DÍAS” (primerainvasionesescénica), producida por la UNAM para el 40 aniversario conmemorativo del Movimiento del 68 en México; “5Sentidos” creada para el IX Ensamble José Limón y producida por el Festival Internacional de Danza José Limón para su emisión 24, y “Da

Vinci. La máquina y el hombre” (propuesta # 40) producida por el Festival Internacional Cervantino para su emisión 39, fueron concebidas bajo la visión personal de una indivisible integración del video a la escena como coexistente en la dramaturgia, y factor de aportación al discurso escénico general de estas obras, entre otras de su estilo.

También por esas épocas de no producción de videopropuestas, en el 2008 me di a la tarea de crear para mi compañía un producto visual de difusión y que en ese entonces bauticé como “spotdance” (y que sigo produciendo para la compañía y para otros proyectos artísticos personales). Es así que en ese entonces mi atención no estaba dirigida hacia las videopropuestas sino hacia el spotdance, una especie de videospots promocionales de corta duración y con un concepto discursivo definido, subidos al canal de YouTube de la compañía, cuyo objetivo era difundir alguna función o proyecto en puerta. Si no me equivoco, en esos años las agrupaciones de danza no acostumbraban hacer este tipo de difusión visual para internet, salvo Quiatora Monorriel, que había comenzado un par de años atrás, y El Circo Contemporáneo.

Sin videopropuestas por rodar y a falta de producción, llegó la difusión y tuve la oportunidad de imaginar y crear en 2007 y 2008 dos emisiones de lo que llamé la MIV (Muestra Internacional de Videodanza para espacios no convencionales) en Guanajuato, en la que a falta de agilidad en los trámites y logísticas para tener el préstamo de pantallas por parte del municipio local, les solicitaba sólo el permiso para proyectar sobre las fachadas de ciertos edificios del centro de la ciudad. Con el apoyo del municipio, la complicidad y soporte para la difusión en redes del proyecto por parte de un gran maestro y amigo, Jaime Soriano, a través de DanzaNet, y un mucho de iniciativa propia, estas muestras significaron una gran y grata experiencia para los transeúntes de esta bella ciudad, pues la videodanza irrumpía sus espacios y se apoderaba de sus edificios. En 2009 le cambié el nombre a MIVEx (3ra. Muestra Internacional de Videodanza Experimental). Luego, en 2010, logramos exponer en el Festival Internacional de Cine de Guanajuato Expresión en Corto (ahora GIFF) la Muestra de Videodanza, también con autores nacionales.

Pues pasaron así seis años desde esa videopropuesta de “WATER” de EE.UU., y entre spotdances, videos escénicos, muestras y proyectos visuales para la televisión, llegó el 2011 y con él un gran videógrafo y amigo: Gustavo Lara, para sonsacarme-invitar a hacer juntos una puesta en pantalla (a razón de la grata experiencia de haber trabajado (juntos, pero no revueltos) en una pues-



FOTO: ARTE PRO

ta en escena que hice para el Festival José Limón XXIV; yo haciendo la coreografía y él como realizador del video en escena. Un gran reto para mí, ya que anteriormente había trabajado sin colaboración o coautoría en las videopropuestas realizadas. Juntos hicimos en 2011 la que también titulé “5SENTIDOS” (ésta no llevó número ni se llamó videopropuesta por consenso mutuo) con la participación dancística de Selene Aguirre, Jonathan Castillo, Víctor González, Sandra Varga y Arturo Velásquez; en la producción estuvo Alejandra Monroy y fue la primera obra visual en la que yo realicé la música original, que si bien ya había estado creando música para mis obra escénicas, no había sido lo mismo para las videopropuestas.

Dos años pasaron. En 2013 hice una especie de crossover experimental de una pieza escénica estrenada un par de años atrás y titulada “no tiempo”. Esta nueva videopropuesta con el mismo nombre fue la número 6.0 y contó

con la participación de Penélope Huerta, Márgaro Zárate, Arturo Velásquez y Sebastián Nava Aguirre.

“OCUPADO” en ese mismo año fue otra pequeña pieza experimental para la pantalla, también con música original de mi autoría y a manera de trabajo final del taller de Técnica NAPP que yo impartí en ArcDanz 2013 en la UDLAP (Puebla). En ella participaron los alumnos Marisol Delgado, Servín, Zita, Gil Flores, Carina Herrera Luna, Michael Jones, Jackie Tamayo Carmona y Paola Vergara Jasso.

“LÁGRIMASPARIS” (videopropuesta 7.0) llega también dos años después en 2015 como un experimento conmigo mismo parado sobre el toldo de un automóvil (Vitrubio) en donde únicamente son los pies, unos chorros de agua, una luz parpadeante y un pisapapeles de una Torre Eiffel, los que a lo largo de un poco más de nueve minutos muestran

un discurso monotemático y estático en el que el tema detonante no lo diré en esta publicación, pero que fue producto de una gran preocupación en el terreno de lo familiar. (*C'est la vie*).

A partir de la pieza creada en conjunto con Gustavo Lara (5SENTIDOS) mi interés por hacer música original para las puestas en pantalla fue en aumento, ya que comenzaba a convertirse en gran reto. Sonorizar exactamente lo que visualizo o visualizar lo que imagino que escucho es otro gran universo paralelo al de la creación coreográfica, dirección escénica o edición en las videopropuestas. Además de que tuve que comenzar a ser cauteloso por el tema de derechos de autor (casualmente mientras escribía estas líneas, me he dado cuenta de que “WATER” videopropuesta 5.o y que hace mucho no veía on line está bloqueada en internet por derechos de autor, ya que utilicé música de Yann Tiersen).

Debido a esto he continuado creando música para mis obras en video. La más reciente es “*Le garage*” (videopropuesta 9.o) de 2016, en la que la pieza sonora ayuda a crear la atmósfera del personaje en estado de soledad y encierro. En ella participa Cynthia Shmulkovsky y un automóvil llamado Vitrubio, quien fuera el protagonista en otra obra escénica de 2011: “*Da Vinci. La máquina y el hombre*” (propuesta # 40), otra especie de crossover (creo que me gustan). La producción fue por parte de una beca PECDA-Guanajuato.

Antes de esta videopropuesta, se rodó un año antes “*Las Perras*” (videopropuesta 8.o) con Nayeli Caballero, Cynthia Shmulkovsky, Aileen Kent, Rocío Gallardo, Emilie Lund y Neisma Ávila, con la producción de Paco Moreno y Arte Pro. Y en 2015 “*La Última Cena*” con Cristina Solórzano, producto de una beca PECDA-Guanajuato. Estas dos no han sido aún estrenadas por exceso de trabajo y falta de gigas en mis computadoras y discos duros, pero esperan su próxima conclusión en su fase de post-producción para poder salir por fin al aire (ya, por favor).

Hacer video no es fácil. Hacer danza tampoco es fácil. Hacer videodanza es muy sencillo mientras quieras que así sea, de lo contrario es un maravilloso infierno.

Estamos (desde mi consideración) aún en la mitad de la frontera entre lo que fue y lo que será la videodanza mexicana. Tal vez sea esta frontera en donde ahora y aún nos podemos permitir, a través de la experimentación incesante entre la cámara y el cuerpo, encontrar el verdadero significado y la auténtica esencia de lo que significa una puesta de danza para la pantalla, tomándolo con la seriedad, la mística y los procesos adecuados y suficientes con los que hacemos una puesta en escena, y así poder, para bien de la

videodanza nacional, desprendernos sanamente y con los honores necesarios de la estética y contenidos primigenios (pero no menos valiosos) de lo que fue la videodanza en sus inicios en nuestro país. Así como (por poner algunos ejemplos) el cine, la pintura y la escultura nacionales.

Múltiples muestras, festivales, concursos, premios, talleres y clases se han abierto en pro de este género que me parece que ya no se debe considerar un híbrido entre lo dancístico, lo visual y lo teatral, sino un límpido, diáfano, sólido, súbito, mágico y musical momento poético-conceptual en el que el gran poder de la danza se representa no sobre la tridimensionalidad del escenario sino a través de una limpia y bidimensional pantalla.

22-julio-2018 / Guanajuato



FOTO: ARTE PRO



FOTO: ARTE PRO









FOTO: ARTE PRO



festival Agite y Sirva: DIEZ AÑOS

POR XIMENA MONROY ROCHA Y PAULINA RUIZ CARBALLIDO

Agite y Sirva · Festival Itinerante de Videodanza, celebra 10 años de estimular y mantener el desarrollo de la cine-coreografía a través de cuatro ejes de acción: formación, promoción, creación e investigación. Celebramos una década de presencia en diversas ciudades de México y de otros países. Diez años de expandir internacionalmente la creación teórico-práctica de la videodanza mexicana, iberoamericana e internacional. En sus nueve ediciones (2009-2017) el festival ha visitado más de 60 ciudades en México, Latinoamérica, Norteamérica y Europa. La edición 2018 de Agite y Sirva es una fiesta anual que tendrá como sedes principales, de julio a octubre, a Oaxaca, Ciudad de México y Puebla, en donde llevaremos a cabo proyecciones en presencia de creadores, una exposición, publicación y presentaciones de libros, piezas performáticas, laboratorios y una residencia de creación y pedagogía con artistas nacionales e internacionales en el Centro de las Artes de San Agustín Etla en Oaxaca.

CREACIÓN COLECTIVA

A través de nuestro trabajo de creación y pedagogía, buscamos ampliar nociones como coreografía y videodanza en diferentes contextos, espacialidades, formatos y prácticas. Organizamos y guiamos diversos proyectos de colaboración como talleres, laboratorios y residencias en México y otros países, a partir de los cuales han resultado las piezas *Jeux d'automne* (Francia, 2011), *Panspermia* (México, 2013), *La valse tournoyante* (Canadá, 2014), *Si es necesario es preciso flotar* (México, 2015), *Once upon a time...* (Suecia, 2015), *Errante* (México, 2016) y *Frenesí* (México, 2018), entre otras¹.

Desde el 2015 llevamos a cabo residencias y laboratorios en colaboración con el Centro de las Artes de San Agustín (CaSa, San Agustín Etla, Oaxaca) con destacados creadores y gestores nacionales e internacionales: *Comunidades híbridas* en 2015, *Resonancias: residencia de videodanza y escena expandida* en 2017 e *Híbridos expandidos: creación y pedagogía de videodanza* en 2018. Uno de los resultados de *Comunidades híbridas* fue el manifiesto en tres idiomas “¿Cómo filmar un cuerpo en movimiento en un mundo hostil?”². A través de estas experiencias creamos colectivamente videos, fotografías, GIFs, textos, capturas sonoras, ejercicios curatoriales y muestras escénicas expandidas. Durante estos proyectos buscamos diferentes maneras de tejer arte coreográfico y digital para generar estados de conciencia, presencia y nuevas relaciones entre gestos, sonidos e imágenes en movimiento. Exploramos la videodanza de forma *in situ* para proyectar imágenes relacionadas con la arquitectura y los cuerpos presentes, tanto de performers como de espectadores.

PUBLICACIONES DE AGITE Y SIRVA

La creación híbrida en videodanza es la primera publicación impresa sobre videodanza en México, la cual compilamos, editamos y coordinamos en colaboración con la Editorial de la Universidad de las Américas Puebla (UDLAP).

Se trata de una colección compilada de ensayos, textos y material fotográfico compuesta por cinco volúmenes, a partir de las actividades de reflexión, producción, enseñanza y curaduría que se han llevado a cabo durante

1. Visitar la página <https://www.agiteysirva.com/videodanzas-colectivas.html>

2. Visitar la página <http://comunidadeshibridas.weebly.com/manifiesto.html>



FOTO: FESTIVAL AGITE Y SIRVA

las nueve ediciones del festival desde el 2009. La colección, en idioma español, contiene hasta el momento un total de 33 ensayos y textos de 33 autores de 8 países de América y Europa³. Los volúmenes son los siguientes: 1. *Memoria histórica de la videodanza*, 2. *Videodanza: creación híbrida*, 3. *El cuerpo en videodanza*, 4. *Curaduría y pedagogía de videodanza* y 5. *Imagen-videodanza*. Este primer compilado de ensayos de videodanza en México reúne reflexiones teórico-prácticas de artistas e investigadores de Argentina, Brasil, Canadá, Escocia, España, Estados Unidos, Francia y México.

Los objetivos de este proyecto se llevan a cabo desde la publicación del primer volumen en septiembre del 2015, los cuales son: 1. Contribuir al desarrollo teórico del campo videodanza desde la reflexión principalmente mexicana y latinoamericana, con inclusión de participaciones de otros países; 2. Posicionar a México dentro del ámbito internacional de investigación de videodanza; 3. Presentar y difundir la colección a nivel nacional e internacional; 4. Realizar donaciones de libros a universidades, bibliotecas e instituciones educativas, culturales y de investigación, relacionadas con artes escénicas, visuales, sonoras, audiovisuales y digitales, y 5. Difundir la colección en festivales, coloquios, congresos, librerías, ferias, centros artísticos y universidades a nivel nacional e internacional. Algunos ejemplos de instituciones y espacios en los que se encuentran ejemplares del primer volumen *Memoria histórica de la videodanza*, son: la Biblioteca de la Universidad de las Américas Puebla (México), la Biblioteca Crítica de Artes de la Universidad Nacional de las Artes (Argentina), la Biblioteca del Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes (Uruguay), la *Médiathèque* del Centro Nacional de la Danza (Francia), la librería nómada de danza *Books on the move* (Francia), Gorgas Library de la Universidad de Alabama (Estados Unidos), la Biblioteca de la Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura de la Universidad Nacional del Nordeste (Argentina), la Biblioteca del ISAE en Guadalajara (México), la Mediateca André Bazin de la

Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños (Cuba), la Escuela Kusi Kawsay - Red de Escuelas UNESCO (Perú), la Biblioteca de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (México), la Biblioteca Itinerante de Coreografía (México), la Biblioteca de la Escuela de Artes del Instituto Sinaloense de Cultura (México), la Biblioteca Henestrosa (México), y la Biblioteca COBAI (Argentina).

CURADURÍA DE VIDEODANZA

Anualmente abrimos una convocatoria nacional e internacional de piezas de videodanza, para llevar a cabo la selección oficial y posteriormente el proceso de premiación de obras mexicanas, con un jurado internacional. A partir del visionado de las obras, cada una de nosotras hacemos preguntas, dialogamos y proponemos en conjunto posibles respuestas curatoriales abiertas, desde nosotras mismas y a las imágenes, jugando una alternancia de roles entre espectadora - artista. Respondemos kinestésicamente a las videodanzas. Se elabora una actualización, más que una revisión. Nuestros cuerpos devienen miradas, nuestras miradas se atraviesan por lo corporal, lo háptico y carnal, a diferencia de solamente lo ocular y racional. Dialogamos y pensamos en dupla, en *pax de deux*. Ponemos a jugar a las obras y las hacemos presentes. Intentamos representar redes de relaciones sensibles, posibles. El proceso curatorial conforma diversos programas de proyección y para exposición en galería, cuestionando la espacialidad y temporalidad de las obras en resonancia con la arquitectura de los espacios expositivos.

Deseamos que a través de los diálogos entre las obras, su configuración y los textos, los espectadores adquieran una relación matérica, sensible y reflexiva con lo visible, lo legible, lo invisible y lo ilegible, del festival y de la videodanza como fenómenos. Caemos en la cuenta de que mucho de lo ilegible del mundo, de sus macro-relatos, es visible a través de la videodanza, como cuerpos y espectros que cobran materia o vida pantallística, así como sus discursos, no clasificados, borrados, visibilizados en México en muchos casos solamente a través de este festival. Aparece en estas obras la imagen de la materialidad concreta de los cuerpos que relatan y delatan gestos, movimientos; aparecen imágenes como diálogos con el tiempo. Consideramos que uno de los valores expositivos e históricos o genealógicos de este festival es la no concordancia entre lo visual y lo enunciable: la poética de la videodanza.

3. La colección contiene textos de: Marianna Garcés Torres (MX), Paulo Caldas (BR), Silvina Szperling (AR), Tania Solomonooff (AR-MX), Laura Ríos (MX), Ximena Monroy Rocha (MX), Paulina Ruiz Carballido (MX-FR), Lourdes Roth (MX), Javier Contreras Villaseñor (MX), Eduardo Sabugal Torres (MX), Yolanda M. Guadarrama (MX), Alfredo Salomón (MX), Priscilla Guy (CA), Benito González (MX), Seme Jatib (MX-US), Alejandra Ceriani (AR), Nayeli Benhumea (MX), Ladys Gonzalez (AR), Camille Auburtin (FR), Martha Erika Mateos Genis (MX), Lourdes Peláez (MX), Rocío Becerri Porras (MX), Claudia Margarita Sánchez (AR), Marion Carrot (FR), Douglas Rosenberg (US), Susana Temperley (AR), Katrina McPherson (UK), Leonel Brum (BR), Andrea Coyotzi Borja (MX), Marisa C. Hayes y Franck Boulégue (FR), Ray Schwartz (US) y Alberto López Cuenca (ES-MX). Todos los textos son escritos en o traducidos al español. El diseño editorial fue realizado por Tatiana Vázquez y la ilustración por las portadas por Marisol Monroy Rocha. Esta colección ha contado con el apoyo del Departamento de Publicaciones de la Universidad de las Américas Puebla (UDLAP), el Programa de Estimulo a la Creación y el Desarrollo Artístico de Oaxaca 2012-2013, el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) a través del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales 2014 y 2017, y la Coordinación Nacional de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).



WARNING TAPES O EL MOVIMIENTO EN PRIMERA PERSONA

Agite y Sirva conforma un archivo inestable – no descriptible, no exhaustivo, no clasificado institucionalmente, poroso y en movimiento– de la videodanza contemporánea, como festival receptor, productor y colector de documentos-obras (entre otros) producidas en los cinco continentes durante el periodo 2008-2018. El acontecimiento de una obra cine-coreográfica es su experiencia de recepción o expectación, por lo que su tiempo es siempre presente. Integramos un archivo nómada y temporal, vivo y presente, el cual nos mantiene cuestionando el carácter efímero y frágil del medio videográfico y video-coreográfico.

La curaduría de la Selección Oficial 2018 se conforma por cuatro programas a través de ejes formales y discursivos que revelan parte del desarrollo teórico-práctico histórico y actual de este campo. *La pantalla como espacio coreográfico* es uno de los ejes de la creación cine-coreográfica, las obras reunidas en este programa dan cuenta de diseños, configuraciones y composiciones corporales y visuales del movimiento y el gesto como imagen cinematográfica, en las que el paisaje y la arquitectura para la pantalla conforman y ofrecen relatos y diálogos espacio-temporales específicos para este medio.

El programa *Correspondencias y trascendencias* juega, en parte, con las dialécticas sensibles y visibles entre cuerpos femeninos, conversaciones intergeneracionales e interculturales que multiplican voces y por lo tanto escuchas, a través del tiempo, las ficciones, los hechos. *Cine-coreografías en tiempo fílmico* alude a este último como detonador de inusitados ritmos, dilataciones, suspensiones, imaginaciones. En formas de solos, duetos y tríos, condensaciones más allá de la elipsis: preguntas sobre la temporalidad de la imagen de los cuerpos en estado de danza y de escena, para la mirada del cuerpo-cámara.

¿Qué tipo de corporalidades y presencias es posible construir a través de la videodanza? ¿Qué recuperar y qué inscribir como datos del cuerpo y del evento presentes? Con las premisas de la imposibilidad de archivar el cuerpo y de que la documentación de un cuerpo o de una danza siempre opera en fragmentos y parcialidades, así como su reconstrucción a través del montaje audiovisual, las obras que conforman el programa *Presencias en resistencia* nos llevan a estados fantasmagóricos de la psique y del mundo, transfiguraciones a través de caminos sinuosos y memorias del desencanto, para desembocar al fin en lo que las múltiples manifestaciones de la resistencia pueden: poéticas en despertar y en supervivencia. Cuerpos en resistencia.

Nos parece que estas obras tienen un derecho de tener lugar, a ser nombradas, conocidas, reconocidas. Nos parece que nuestras comunidades tienen un derecho a la memoria, a recordar. A grabar, reproducir y recordar. Un derecho a procesos de subjetivación más libres y potenciados, cuidados, compartidos y preservados. Soñamos, imaginamos y proyectamos a Agite y Sirva como posible contra-dispositivo, así sea efímero, como enunciado de una contra-historia a través de la generación de puntos de ruptura, en lo subjetivo y lo micro-político. como tensión, deseo y resistencia de los cuerpos.



PROYECCIÓN EN CHOLULA, 2014. FOTO: PATRICIA VILLEGAS



LABCENART 2014, FOTO: ALVARO BUENAVENTURA



AGITE Y SIRVA

10
AÑOS

Festival Itinerante de Videodanza



AGITE Y SIRVA, FOTO DE: DANIEL MOLINA Y POMPI GARCÍA



mirar LA VIDA

POR VIVIAN CRUZ

“

... aprender a mirar significa: acostumbrar al ojo a mirar con calma, con paciencia, a dejar que las cosas se acerquen, es decir, educar al ojo para una profunda y contemplativa atención, para una mirada larga y pausada.

F. Nietzsche¹

”

La pintura, el cine, la fotografía y el arte escénico han sido expresiones artísticas que me han rodeado desde pequeña. A través de estos lenguajes he aprendido a mirar la vida. Siempre imaginé secuencias cinematográficas. Cuando inicié la carrera de actuación me costaba trabajo articular las escenas en un espacio teatral ya que en mi mente veía locaciones y acciones editadas en diferentes planos, como en el cine.

Mi primer contacto con la cámara fue como actriz y bailarina, y me fue muy natural entender cómo funcionaba la energía a través de la lente, estando frente a ella y de forma intuitiva sabía cómo comunicar la acción física. Mi primera experiencia con el llamado “videodanza” fue en Bélgica, en la compañía Última Vez, de Wim Vandekeybus, donde Octavio Iturbe, fotógrafo y realizador, se convirtió en mi guía durante los primeros años. Octavio, me enseñó a trabajar frente a la cámara y posteriormente a articular narrativas audiovisuales a través de la edición. En este terreno

descubrí una riqueza infinita para crear coreografía, ya que la imagen grabada puede ser manipulada para expandir la expresión del cuerpo, el movimiento, la mente y la emoción humana en espacios y atmósferas cinematográficas.

En aquel entonces, el ojo que miraba a través de la cámara era de Wim Vandekeybus, Octavio Iturbe y realizadores mexicanos con quien colaboré, como Sergio Jalife, Edgar Pulido y el cineasta Juan Carlos Rulfo. El material visual que ellos generaban era mi punto de partida para componer a través de la edición, lo cual considero un privilegio ya que la calidad de las tomas eran de una gran sensibilidad. En esta práctica aprendí a observar pequeños detalles de impulsos, de giros, carreras, movimientos de brazos, piernas, miradas, gestos que se enlazaban y yuxtaponían para ir armando secuencias dancísticas que, en conjunción con los elementos visuales: movimientos de cámara, y encuadres, así como

1. *La sociedad del cansancio*, Byung-Chul Han, España, Herder, 2016. p.53



BEATRIZ MADRID BLANCO MANDALA DANZA

con elementos sonoros, iban revelando discursos poéticos que hablaban por sí mismos a través de la edición.

La fascinación y curiosidad por seguir aprendiendo este lenguaje me acercó a otros creadores y maestros del lenguaje audiovisual como Andrea Di Castro y Sara Minter, quienes en su experimentación habían buscado acercar el video a la danza en diferentes momentos de sus carreras, y que se convirtieron en mis tutores después de mi regreso a México. Con ellos conocí el manejo de otros sistemas de edición, al mismo tiempo que adquirí una cámara de video para descubrir el espacio desde mi propia mirada.

Ver a través de la lente de una cámara exige una conexión inexplicable, es como un hilo invisible que se conecta con el alma de lo que se mira, así como dice Nietzsche: hay que educar al ojo para dejar que las cosas se acerquen y percibir mas allá de la primera impresión. En el caso del videodanza el aprendizaje se centra en el análisis del movimiento, de la danza del cuerpo y de la danza de los elementos que componen la imagen audiovisual.

A través de la práctica encontré el paralelismo entre los elementos que componen el lenguaje audiovisual y los elementos que componen el lenguaje dancístico: el espacio, la acción, el movimiento, el tiempo y el ritmo, en ambos territorios son esenciales y al dialogar entre sí; crean un nuevo mundo llamado videodanza. En éste, el espacio visual es al mismo tiempo el escenario, las dimensiones varían según el tipo de encuadre y las locaciones, ya sean interiores o exteriores. Las condiciones pueden tener variantes de clima, superficie, iluminación, etc. Y la acción dancística en estas condiciones asume nuevos retos para ser ejecutada.

En el territorio del videodanza, el movimiento de la cámara y el espacio se convierte en parte de la coreografía, el movimiento del bailarín en el espacio captado a través de la lente transmite (en el mejor de los casos) la energía y la emoción generada a través del lenguaje dancístico. Mientras tanto, el sonido no es ajeno a las tomas, al contrario: la respiración del bailarín, el contacto del cuerpo con las superficies, los sonidos ambientales y demás atmósferas sonoras son parte importante de la composición, ya que dará volumen al discurso audiovisual. La comunicación íntima entre todos los elementos dan como resultado las tomas que son llevadas al proceso de edición, entre más precisa, sensible y coordinada sea esta comunicación, la calidad del material grabado contendrá un equilibrio en la participación de todos elementos. El tiempo se trabaja en la edición, las imágenes grabadas van articulándose una tras de otra, creando la coreografía con un determinado ritmo y temperamento, mezclando

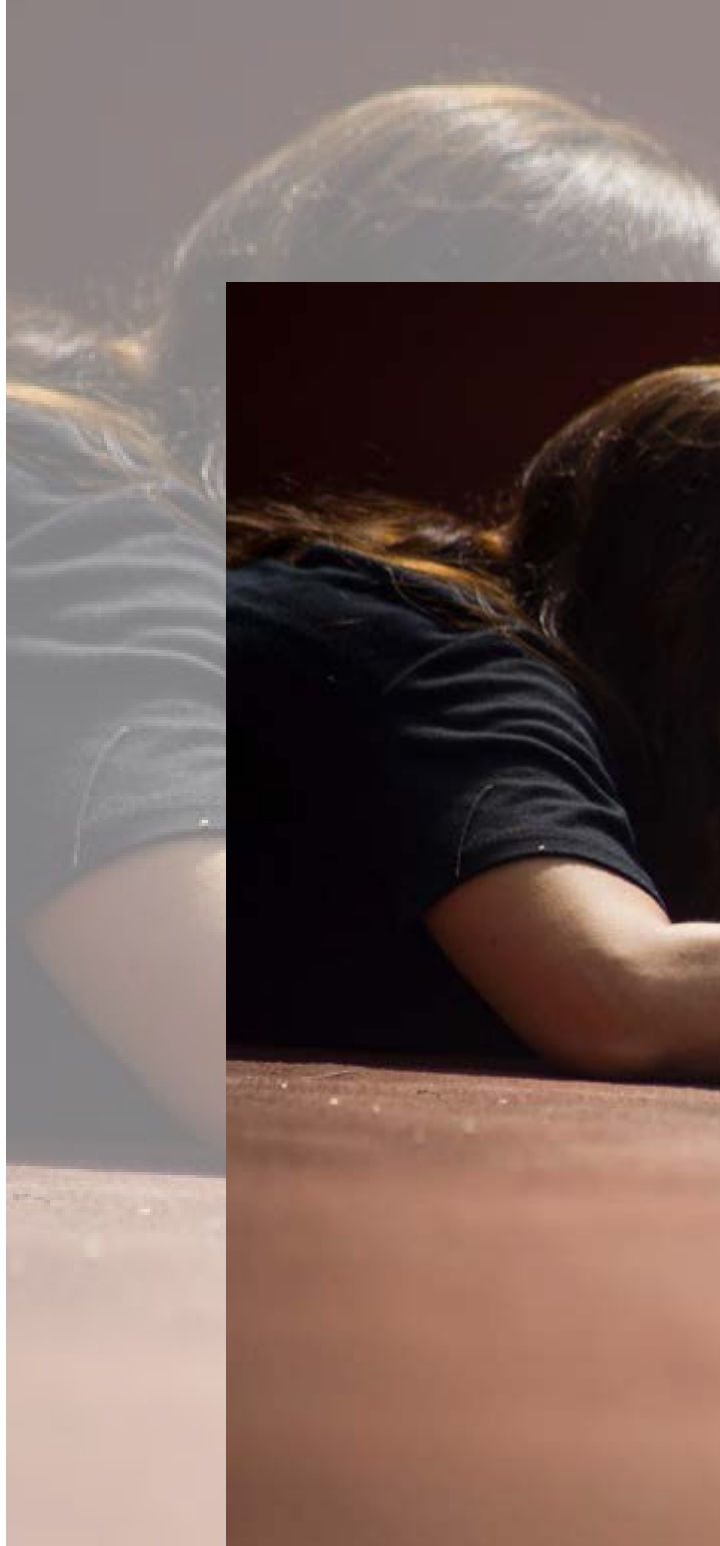


FOTO: JUAN MANUEL RAMOS BLANCO MANDALA DANZA





FOTO: CECILIA APPLETON BLANCO MANDALA DANZA



FOTO: CECILIA APPLETON BLANCO MANDALA DANZA



FOTO: CLAUDIA LAVISTA BLANCO MANDALA DANZA



la música y atmósferas captadas para guiar al ojo del espectador por un viaje en que se será revelando a través de la composición creada para la pantalla.

Considero que en el proceso de creación de un videodanza todo se entrelaza y da origen a una expresión que no puede existir de otra forma; no es danza grabada, ni video con bailarines, es un discurso que sólo puede ser llamado *videodanza*. A lo largo de los años, este lenguaje se ha convertido en un ejercicio personal. Independientemente del número de videodanzas que haya producido, lo que más disfruto es compartir con otros creadores de la danza, como coreógrafos y bailarines, la experiencia de aprender a mirar a través de la cámara, descubrir otra forma de hacer danza y plasmarla en un espacio distinto al escenario o al salón de danza; encontrar que los espacios, el tiempo y las dimensiones del cuerpo en la pantalla juegan un nuevo rol dentro de un discursos coreográfico amplificado y que puede llegar a ser un nuevo escenario para la danza, alcanzar públicos a los que no serían posible acceder de forma física, y la posibilidad de llevar la danza a la pantalla amplía no sólo para una mayor cantidad de público, si no plasmar así la riqueza de los mundos narrativos de la propia danza.



FOTO: PILAR MEDINA BLANCO MANDALAZANZA



FOTO: ISABEL ROMERO BLANCO MANDALA DANZA



FOTO: JAVIER CONTRERAS BLANCO-MANDALA DANZA



FOTO: JUAN MANUEL RAMOS BLANCO MANDALA DANZA



FOTO: JAVIER CONTRERAS BLANCO MANDALA DANZA



FOTO: PILAR MEDINA BLANCO MANDALA DANZA





MUMVI

UNA REALIDAD EN EL ENTORNO DEL VIDEODANZA EN MÉXICO

POR LORENA LÓPEZ AGUADO (SUR OESTE ARTE ESCÉNICO A.C.)

El videodanza comenzó a ser una inquietud creativa en mí al involucrarme (como bailarina) con la cámara de video, y encontrar en el uso y manejo de la lente y del necesario procesamiento de la imagen a través de un software, una forma creativa de expresarme y compartir.

Inicié mi trayectoria como videasta en 2008, cuando tomé la cámara de video un Día Internacional de la Danza en la UNAM, bajo la asesoría e instrucción de Juan Manuel Cano (fundador e integrante de Sur Oeste Arte Escénico A.C.). Desde entonces me comprometí a colaborar como asistente para registrar tantas funciones de danza como fuera posible. Poco tiempo después, me aventuré a “tocar” la computadora de una forma bastante ajena a como yo les daba uso: ¡usando un software específico de edición de video! Y además de usarlo correctamente, entender y conocer los nombres de diversas entradas de cables que van conectados a la computadora, a la cámara, así como botones específicos para la regulación de la intensidad lumínica, el color, el foco, los acercamientos manuales, los seguimientos y papeos firmes. Luego, aprender el procedimiento de transferir los entonces mini DV para lograr manipular los archivos master en la computadora que, por supuesto, contiene y necesita muchos más requerimientos que cualquier computadora promedio, tecnología que hoy en día ha evolucionado hasta su almacenamiento en una tarjeta Compact Flash descargable (esta tarjeta es similar a un USB pero con una capacidad mucho más grande).

Así, con base en aciertos, errores, desvelos, enojos y frustraciones, se me fue facilitando el “manejo de la danza” en el video: editaba *teasers*, *abstracts*, *highlights*, obras completas. Lo que me permitió estudiar de manera más profunda y detallada, el uso del cuerpo en la escena y desde “su manipulación” en la computadora, la precisión del uso del espacio con respecto a la elección de ángulos, así como diferentes tomas de la cámara. En 2013, recibí el apoyo del Fondo para la Cultura y las Artes del Estado de México (FOCAEM) en el rubro Desarrollo Artístico Individual de Ejecutantes, categoría danza. El proyecto concluyó con la producción de mi primer videodanza, precedido de un proceso de seminario de historia del cine, lenguaje cinematográfico y desarrollo de pre-producción, producción y post-producción de un material audiovisual. Para este proyecto se generaron numerosos guiones literarios y la realización de una escalera (lo cual no fue sencillo, y no se diga la elaboración del *storyboard* cuando soy terriblemente mala dibujando). Todo este proceso contó con el afortunado apoyo y soporte del equipo de Sur Oeste, logrando llevar a cabo la realización de *Ojo de agua*.

Como primer trabajo, uno desconoce un poco –o bastante– acerca de las dinámicas del entorno audiovisual. Me di entonces a la tarea de investigar sobre convocatorias sin siquiera considerar (fuera de que era mi primer trabajo y me sentía satisfecha de él) que pudiera ser tomado en cuenta



1ER MUMVI ITINERANTE. COL. SATELITE, CUERNAVACA

en algún festival y/o muestra y en todo caso, ni siquiera existía la más mínima idea de pensar en “recuperar” o “figurar” en este nuevo panorama que me abría sus puertas. Para mi sorpresa y la del equipo, *Ojo de agua* fue seleccionada en 2014 por el Festival Internacional *Dança em Foco* 2014 en Río de Janeiro y en el Festival de Cine Independiente de Bahía Blanca, Argentina 2014 en el rubro de videodanza. Así, se asentó un antecedente sobre mi búsqueda individual como bailarina, y ahora directora, y por supuesto una nueva área de desarrollo para Sur Oeste: el área de videodanza, la cual debía fortalecerse y continuar solidificándose.

En el 2015, Sur Oeste recibe el Apoyo a Agrupaciones Artísticas Profesionales de Artes Escénicas “México en Escena”, 6a emisión. Con ello, la estructura y esquemas de trabajo se aterrizan, considerando dentro del propio desarrollo interno el potenciar el área de videodanza, pero ¿de qué manera? Ciertamente, existen festivales nacionales e internacionales para promover y dar a conocer (de ser seleccionado) una producción audiovisual, sin embargo, no siempre se conocen las especificaciones o requerimientos para ser considerado dentro de una selección. Esto nos llevó –como en diversas de nuestras iniciativas– a generar y autogestionar nuestro propio “espacio” para poder exponer nuestras producciones y compartirlas al entorno nacional.

Es así como en abril del 2016 se inaugura la Muestra Multidisciplinaria de Videodanza MUMVI¹, con la finalidad de consolidar una muestra de trabajo audiovisual producido por gente de danza y otras disciplinas, ofrecer un escaparate a jóvenes con la inquietud de realizar y exhibir sus primeros trabajos, un espacio académico en donde artistas de mayor trayectoria y solidez ofrecen a las nuevas generaciones experiencias y herramientas provenientes de sus saberes, y un lugar que nos permite producir y dar salida a una producción audiovisual propia de forma anual.

Las tres ediciones anteriores de la MUMVI han recibido conferencias, mesas redondas, charlas, talleres y trabajos de Mauricio Nava, Abigail Jara, Vivian Cruz, Hayde Lachino, Rocío Becerril y David Páez, quienes han compartido sus experiencias, cuestionamientos, posturas, inquietudes y visiones artísticas. En estas, se han asentado interesantes polémicas y posturas sobre los recursos del lenguaje audiovisual, los aspectos técnicos del diseño de producción, el cómo se determina –en el proceso creativo individual– la

búsquedas alternativas y/o experimentales para alcanzar los objetivos artísticos, el estímulo creativo que detona la necesidad de creación, o lo más importante (y que aún no podemos responder con toda certeza y precisión): ¿qué es la videodanza? (inclusive hay debates sobre si debe mencionarse como “el videodanza” o “la videodanza”).

Hay quienes prefieren denominar su trabajo como “video-propuesta”, o en una charla un tanto más técnica y precisa en cuanto a lenguaje, se han referido al videodanza como un cortometraje que usa el lenguaje de la danza como medio para expresar ideas, imágenes y/o sensaciones. En esa misma lógica, los artistas invitados han compartido mayor información acerca de sus estilos, intereses, visiones y mucho más específico: la relación que puede o no existir desde la perspectiva del coreógrafo en relación con todos los aspectos de la producción –técnicamente hablando–, o la inclusión de más creativos que dominan otros lenguajes y terminan de “pulir” el trabajo, retroalimentando con su visión estética y técnica el uso de la cámara, la fotografía, la iluminación, la edición –etapa con la que concluye el proceso creativo y de producción y que da paso al trabajo final.

Desde la primera edición, la MUMVI ha sobrepasado nuestras expectativas al ser considerados en el entorno internacional como un espacio de exhibición serio y de interés para dar salida a las producciones de videodanza, en donde la demanda de participaciones internacionales ha ido en aumento en comparación con la demanda nacional. La primera edición de MUMVI se planificaba como un llamado al entorno nacional y en donde desde esa primera publicación de convocatoria, creadores de países como Argentina o Italia se encontraban interesados en participar. Haciendo esa excepción, es que la MUMVI abre sus puertas a trabajos foráneos y en donde la reciente edición 2018 contrastó con 43 participaciones internacionales contra cuatro nacionales (indicador por demás, interesante).

¹Este proyecto es apoyado por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.



CONVERSATORIO MUMVI 2018. FOTO: ARTE DE ARTE



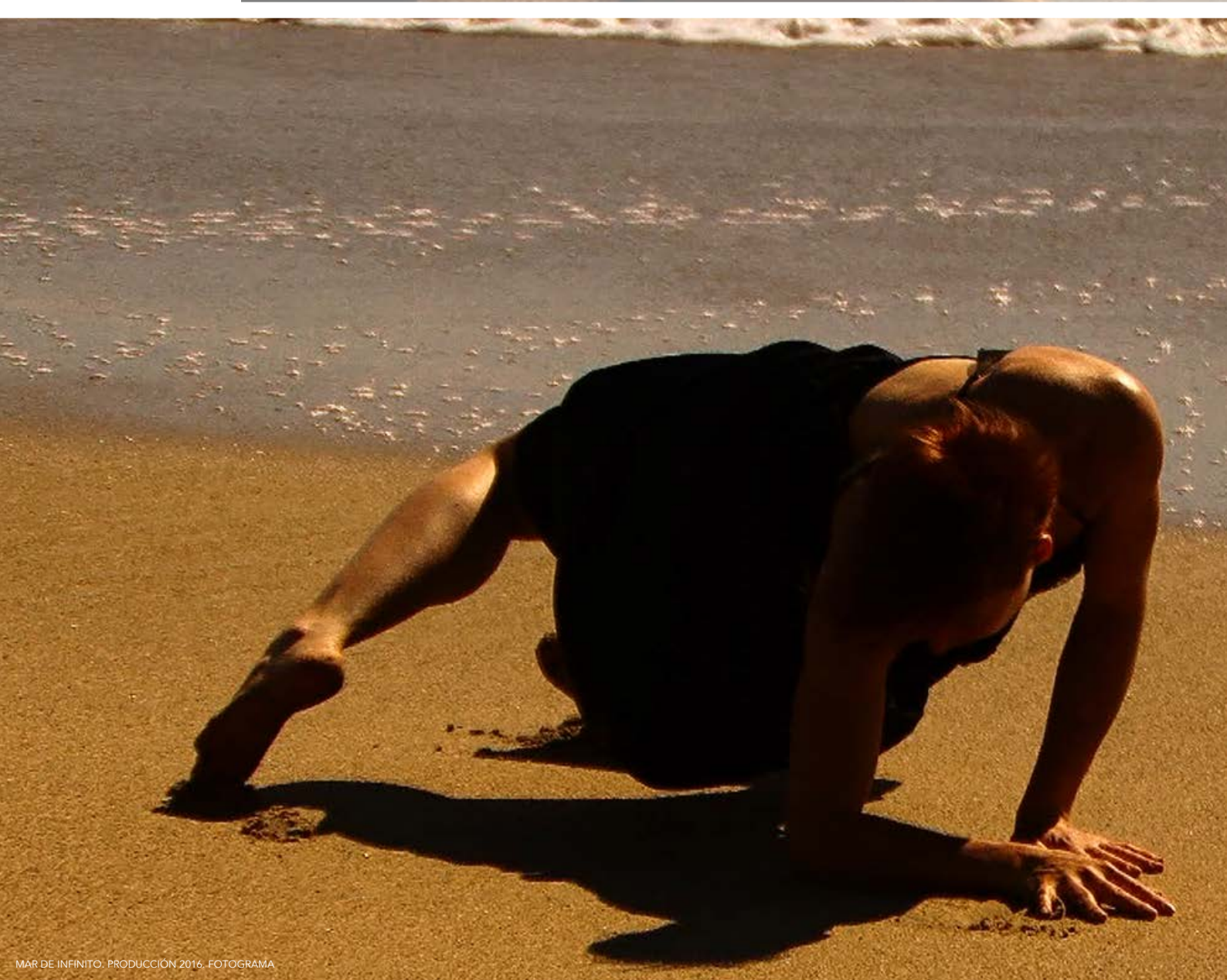
CONVERSATORIO MUMVI 2018. FOTO: ARTE DE ARTE



CURSO CORTSHORTMETRAJE. D.R MAURICIO NAVA. MUMVI 2017



PRODUCCIÓN 2016. FOTOGRAMA



MAR DE INFINITO. PRODUCCIÓN 2016. FOTOGRAMA





El presente año se activó un nuevo apartado denominado “MUMVI Itinerante”, el cual se lleva a cabo gracias a las diversas alianzas generadas con otras organizaciones, festivales, eventos de diferente carácter disciplinario, etc., lo cual permite y facilita la movilidad de la muestra en otros estados y hasta países. La curaduría toma en cuenta los trabajos que forman parte de la videoteca de las tres emisiones que se han realizado hasta el momento (2016-2018) y el tipo de público a atender, buscando generar una experiencia estética agradable para una audiencia que puede ser primeriza y en aquella que es asidua.

La MUMVI (así como todas las actividades y proyectos que decidimos emprender), nos presenta constantemente nuevos cuestionamientos y retos que invariablemente derivan en la evaluación de nuestro quehacer. En estas reflexiones, hemos hallado fortalezas, debilidades, conclusiones y nuevas propuestas a desarrollar sobre los ejes de trabajo de la muestra, de los cuales consideramos importante destacar las siguientes fortalezas:

- La MUMVI representa un nuevo espacio de exhibición para los realizadores de videodanza.
- La MUMVI es un espacio de inclusión y ampliación de una red de reconocidos artistas/especialistas del tema, para exponer desde una perspectiva académica sus saberes y experiencias como productores audiovisuales.
- La muestra se desarrolla y persigue principios muy claros: exigir y exigirnos como agrupación un estándar de calidad en el uso de lenguajes relacionados con la danza y el video como medio expresivo.
- La gratuidad del proceso de aplicación de la convocatoria permite a los artistas interesados promover su trabajo.
- La MUMVI es un evento de entrada libre para todo tipo de audiencia.

- La MUMVI se lleva a cabo a través de alianzas estratégicas con instituciones interesadas en la promoción y difusión de la cultura, las artes y la danza –en este caso, a través del lenguaje audiovisual–, las cuales brindan las condiciones de realización de la muestra.
- Estas alianzas permiten la captación de un público cautivo de las sedes receptoras de la muestra.

Aspectos a considerar:

Somos conscientes de las razones fundamentales de la creación de la MUMVI, no sólo con la intención de coadyuvar al fortalecimiento del entorno, sino como reflejo de nuestro compromiso y exigencia artística que nos confronta constantemente a fuertes evaluaciones de nuestra propia búsqueda. Cada MUMVI trae consigo interesantes paradojas de diverso carácter, como lo es el definir el mismo concepto *videodanza*, por ejemplo; y el aterrizar preguntas, temas y experiencias que capten la atención de agentes relacionados con el entorno y el público en general para participar de eventos de esta naturaleza, así como el desarrollo y creación de nuevos interlocutores.

Puede que la labor tenga un pequeño impacto si se contrasta con fenómenos de distribución comercial, sin embargo consideramos que es una contribución significativa en el ejercicio de coadyuvar a la difusión, promoción, exhibición y publicación de producciones de videodanza, disciplina aún más impopular que la danza misma. Afortunadamente, el camino se vislumbra luminoso tras analizar y estudiar los resultados derivados de cada muestra, de cada curaduría y de cada experiencia, para continuar perfeccionando los medios de alcanzar uno de los objetivos fundamentales, que es el promover y difundir la danza contemporánea a través de nuevos lenguajes y medios para generar nuevas audiencias.

Por último, la MUMVI representa una fortaleza para Sur Oeste, no sólo como área específica de trabajo en vías de desarrollo y expansión, sino como espacio que permite exhibir los trabajos resultantes del desahogo creativo de los miembros de la agrupación y de creadores del exterior. La visión a corto plazo de la muestra se plantea la posibilidad de tener presencia en tantos eventos, espacios, vinculaciones y programas como sea posible, formar parte de otros festivales nacionales e idealmente que siga teniendo presencia internacional en la construcción de una red en constante crecimiento.







MENORES. PRODUCCIÓN 2017. FOTOGRAMA



PROCESO GRABACIÓN SOLILOQUIO. FOTOGRAFÍA, CELINA BUSTAMANTE





anecdotalario ilustrado

DEL VIDEASTA QUE NO BAILA PERO SE MUEVE DE LUGAR

POR A. SALOMÓN

Corría el año de 1999 y había sido invitado a colaborar en una puesta en escena de uno de los grandes coreógrafos de México... ni más ni menos que Raúl Parrao. Era un montaje que llevó por nombre *EON.01 X Centro del mundo*, interpretado por Talina Salas, Saúl Gaspar, Esther Landa, Gina Garrido, Claudia Vargas y Héctor Domínguez. Gran oportunidad para un artista visual que iniciaba las exploraciones en torno a la tridimensionalidad de la video instalación y que ahora podía intervenir el espacio escénico con imagen en movimiento. Este cruce, que por muchos años fue y sigue siendo un paradigma no resuelto, planteaba un reto: ¿cómo reunir dos ámbitos de creación tan poderosos como lo es el video y la danza en un mismo espacio visual, sonoro, performático sin que la tiranía de alguno de ellos someta al otro?

Fue también una experiencia reveladora en el ámbito de los procesos y metodologías de trabajo ya que, en video, el acto creativo está precedido de una serie de decisiones y órdenes que no pueden ser evitados si es que se quiere tener "libertad", hablo aquí de las incontables variables técnicas y de producción que lo condicionan. Esta es la razón por la cual las ideas se escriben, para luego traducirlas en un guión, que se convierte en un *storyboard*, que sirve para hacer un *breakdown*, y así generar el material necesario para construir el acto creativo... De tal forma que cada que asistía a una reunión de trabajo, llegaba armado hasta los dientes con lápiz, papel y mil preguntas sobre la historia que habríamos de contar...

Frente a mí, un muro fluorescente e insondable, un silencio cargado de energía, un grupo de creadores que no

hablaban mi lengua, que no necesitaban dibujar ni escribir, que no sostenían las ideas en andamios teóricos y retóricos; era como estar frente a una manada de animales salvajes que sólo transmitían montones de sensaciones. Como mosca, acosaba a Raúl con preguntas... ¿y quién es el principal?, ¿y qué quieres que contemos?, ¿y cuándo vamos a grabar? Pero el coreógrafo parecía sentirse incómodo para explicar lo que a todas luces era evidente, así que me sentaba a observar las indicaciones que daba a los bailarines, que parecían saber con claridad qué estaban haciendo. Era como si hubiera un discurso tácito al que yo no podía acceder por estar en otra frecuencia.

Al final de esa sesión, logré rescatar una sola directriz, una frase, una línea discursiva... *Pipo... sólo trata de imaginar lo que sucede en el micro instante en el que un ser es tele transportado...* ¿Quién podía pedir más que sólo ese argumento para llenar mil enciclopedias, que podría dar cuerpo a la obra de miles de artistas? ¿Cómo se traduce esta pequeña provocación en imágenes? ¿Cómo se sostiene un argumento así durante 50 minutos? ¿Cómo transmitir un evento que –si existiera– duraría un microsegundo y que sólo existe en el ámbito de la especulación?

Corte. DIA. INTERIOR CASA DE PIPO. Nuestro personaje frente a la computadora con la mente en blanco, asfixiado por las mismas preguntas... VOZ OFF.- *si claro, la tele transportación... pero ¿de quién?, ¿a dónde?, ¿cómo?, ¿por qué?, ¿cuándo?*, (preguntas obligadas para construir los mensajes en comunicación). Me daba cuenta que me traicionaba la estructura mental, los antecedentes disciplinares no me dejaban avanzar en un terreno insondable. No



AZUL, FOTO: JOUL IGNICION

había forma de internarme en esa selva por mi propia decisión, así que lo cité en mi casa para trabajar... Llegó, se sentó, me escuchó, vio, observó, bromeó con mi desesperación y antes de levantarse me dijo... *¡Pipo, deja de pensar tanto y ponte a hacer, sólo sumérgete y cuando termines, veremos que es!*

Siento que ese fue el encuentro más poderoso al que he estado expuesto en mi vida porque en tan sólo un par de días, todo el disco duro de mi conocimiento se reconfiguró, se desdibujaron mis esquemas de pensamiento basados en la producción audiovisual, la construcción de mi lenguaje de experimentación colapsó al darme cuenta que no era más que un refrito del ya existente. Salió de mi casa y me tomó un par de semanas sentirme libre en este nuevo esquema de creación. Literalmente me sumergí en un mes de trabajo sin guiones ni escaletas, sin personajes ni historias. Un viaje de intuición y abstracción que apelaba en todo momento a la sinrazón, la intuición y la fantasía. No sé si fue Raúl o todo lo que la danza implica como modo de invención de la realidad pero quedé tocado para el resto de mi vida en este planeta. Veinte días después, con casi 50 minutos de animación abstracta y un proceso de lo más gozoso, aún faltaba mucho por aprender...

Seguramente entregué mi video, sincronizado con la música de *Soviet France*, en un flamante DVD, el "state of the art" del video en esa década. No lo recuerdo con precisión pero seguro lo entregué al "Canción" el único técnico de la Sala Covarrubias que, en ese entonces, se atrevía a meterse con el equipo de video. Recuerdo lo seductor que solía ser en aquellos días la idea de bañar con video los telones de cualquier teatro... ¡Y ni qué decir de intervenir los telones de la Covarrubias! Envalentonados con los primeros proyectores y sistemas de video digital, perseguíamos el mismo sueño que el belga Étienne-Gaspard Robert dos siglos atrás con su *Phantasmagoria* que aterrorizó a medio París con las primeras proyecciones espectrales en las salas de teatro.

Ese día era el primer ensayo con proyector, que había sido montado a la mitad del pasillo principal del teatro para generar esa imagen descomunal que habíamos imaginado por meses. Ahí sobre el telón flotaban nuestros sueños, sólo que con mucha menos nitidez y calidad, más como una imagen fantasmagórica que desaparecía en cuanto se encendía la luz de trabajo, razón por la cual el iluminador se había visto obligado a hacer el diseño únicamente con laterales, para que no se borraran las imágenes que producía nuestro pequeño proyector de mil o mil quinientos lúmenes.

Había cierto nerviosismo en la sala, al parecer algo molestaba a los bailarines, cuya rutina consistía en desplazamientos a todo lo largo del escenario mientras giraban sobre su eje. Arrancó el ensayo y mis animaciones se veían muy bien, tanto que por momentos olvidaba que había unos bailarines empujando el alma ahí abajo, cerca del piso. Luego de varios telones bañados de video, me fui dando cuenta de algo que llamé el *síndrome del videobar*, en el que la gente pagaba por ver danza y terminaba atrapada en las imágenes luminiscentes del video de gran formato. Fue hasta que conocí a Phillip Amand que empecé a explorar el video en escena con dimensiones basadas en la antropometría humana, en una relación más cercana con el trabajo dancístico, que permitían detallar el espacio y no abarcarlo por completo.

Era cuando chocaban entre sí, cuando perdían el equilibrio y tenían que repetir, que dejaba por unos instantes de ver mis imágenes. Por mi mente pasaba todo tipo de pensamientos sobre lo mal que hacían su trabajo y me molestaba un poco haber trabajado tanto para que ellos no estuvieran listos. Al final del ensayo, me preguntaron mi opinión y les comenté lo lamentable que era que no estuviera lista su rutina para el estreno. Hubo un silencio prolongado y uno de ellos me dijo: *¡Pipo, no es que no nos sepamos nuestras rutinas, más bien está muy complicado hacerlas con tu proyección en la cara y los reflectores a los lados. A la tercera vuelta, uno pierde la noción del espacio y es como hacerlo con los ojos cerrados!...* No sé bien cual habrá sido la expresión en mi rostro pero sí recuerdo que me pareció el peor de los pretextos del mundo. ¿Cómo vas a perder la noción del espacio y sentirte ciego con los ojos abiertos en un lugar repleto de luz? ¿Serán tan cínicos estos bailarines que creen que me la voy a creer? ¿No sería más honesto de su parte aceptar que no han ensayado y que harán su mejor esfuerzo por aprender sus rutinas antes del estreno? De seguro, todas estas ideas se dibujaban en mi rostro con tanta nitidez que cualquier intérprete escénico podía leerlas tan claro como si las hubiera dicho con palabras.

Era evidente que no nos estábamos comunicando, un abismo disciplinar se abría entre el artista que puede crear universos virtuales en un monitor y el performer que puede transportarte a ellos con su sola presencia. Alguien se acercó y me dijo: *¿por qué no subes al escenario y lo pruebas por ti mismo?*

Subí desafiante al escenario y sin más, me situé al centro de prosenio; al voltear, mis interlocutores habían desaparecido y sólo se colaban sus voces entre los reflectores de la sala. Escuchaba murmullos y una voz que me pedía que tratara de girar... habré dado tres giros, cuando



FOTOGRAMA DE UNA VIDEODANZA DE ALFREDO SALOMÓN.



FOTOGRAMA DE UNA VIDEODANZA DE ALFREDO SALOMÓN



la voz me detuvo y me pidió identificar dónde estaba mi frente. Al detenerme, no sólo no sabía dónde estaba el público sino que perdí la vertical. Fueron escasos segundos en los que mi mente trabajó a mil para poder establecer el equilibrio basado en la poca información visual que se colaba entre los reflectores. Apunté hacia donde yo creía que era el frente y ese estaba 40 desfasado de mi dedo. A la hora de bailar, un error de esa magnitud no sólo afectaría la coreografía sino que ponía en grave peligro a los bailarines; además, el proceso de ubicarse en el escenario, que a mí me tomó un par de segundos, lo tenían que hacer mientras atravesaba el escenario girando a gran velocidad.

Se escucharon algunas risas burlonas mientras alguno de ellos me ayudaba a bajar, como quien ayuda a un anciano que ha perdido la vista. Ya en mi asiento, dejé que terminara el ensayo sin decir una sola palabra.

Tres días después de este evento, llegó el estreno y los bailarines nunca colapsaron, no perdieron la vertical y cada uno de sus desplazamientos resultó impecable. Recuerdo haberles preguntado como lo habían resuelto y me dieron una respuesta que difícilmente podría poner en palabras, pero tenía que ver con algo de aritmética, lógica, entrenamiento, memoria, intuición, fe y estado del ser. Fue ese día de estreno que, por primera vez, tuve un atisbo de lo que un cuerpo es capaz de hacer. Y fueron estos procesos los que, con el tiempo, forjaron mi afición, admiración y respeto por la danza.



FOTOGRAMA DE UNA VIDEODANZA DE ALFREDO SALOMÓN



FOTOGRAMA DE UNA VIDEODANZA DE ALFREDO SALOMÓN



FOTOGRAMA DE UNA VIDEODANZA DE ALFREDO SALOMÓN



FOTOGRAMA DE UNA VIDEODANZA DE ALFREDO SALOMÓN





cuerpo digital

FESTIVAL INTERNACIONAL DE VIDEODANZA, CUERPO Y NUEVAS TECNOLOGÍAS

POR SOFÍA ORIHUELA*

FOTOS CORTESÍA DE LA AUTORA

Han pasado más de 10 años desde el primer acercamiento al género de la videodanza en el marco del Festival Internacional de Danza Contemporánea Andanza, el año 2007, en la Ciudad de La Paz, Bolivia. En esa oportunidad, como parte de la programación, se contó con la presencia de Silvina Szperling, una de las principales precursoras y promotoras de esta disciplina en América Latina. Silvina, Directora del Festival de videodanza de Argentina, estuvo a cargo del taller “Un diálogo cámara-cuerpo” y, además, presentó una muestra de videodanzas, con buena acogida en el público general y en los participantes del taller. Comenzaban, entonces, las primeras experimentaciones con este género en Bolivia.

Ese mismo año, Szperling cursó una invitación para que un representante del Festival Andanza a Argentina, realizara una presentación sobre la red de ciudades que danzan, del cual era parte Andanza y sobre el trabajo del festival en espacio urbano. Tuve la grata oportunidad de representar al festival. Ese fue, entonces, el inicio de mi camino hacia la videodanza.

Gracias al apoyo de artistas, realizadores y luego de haber observado selecciones audiovisuales de primer nivel, decidí llevar a cabo el primer festival dedicado a esta variante artística en Bolivia.

FESTIVAL DE VIDEODANZA “CUERPO DIGITAL”

Bajo tres componentes claves nace como proyecto este festival: formación, creación y difusión. Estos tres pilares

apuntarían a fomentar un diálogo interdisciplinario que revalorizara el espacio urbano, a través de una implicación directa del artista con el ciudadano en calidad de transeúnte.

Así, el año 2008 y en coorganización con el Festival Andanza, comienza la primera versión de Cuerpo Digital con un taller de creación realizado por la chilena Paula Hernández, quien, a la vez, estuvo a cargo de preparar una selección especial de videodanzas para el evento.

En esa oportunidad, para inaugurar el festival, se decidió por un espacio patrimonial: la Calle Jaén de La Paz. En esta calle tradicional –cuya principal característica radica en contener a los museos más importantes de la ciudad– se instalaron pantallas y circuitos cerrados de proyección que permitiesen una experiencia multimedia. La compañía DRAGADANZA, una de las más representativas del país y pioneras del género contemporáneo, fue quien tuvo la misión de interactuar con el público. Esto acompañado de la Orquesta de Instrumentos No Convencionales. Aquel año, además, fue parte de la programación la artista boliviana Wara Cajías, con su trilogía Desaparecidos. Hasta el día de hoy, una de las más representativas propuestas de esta disciplina en el país.

Aquel año comenzaba un arduo trabajo, con bastantes complicaciones. Esto debido a la escasa cercanía que, tanto artistas audiovisuales, como aquellos ligados a la danza, tenían frente a esta nueva variante estética. Dificultades que todavía no desaparecen del todo, pero que, al mismo tiempo, representan un reto estimulante para gestores y nuevos realizadores.



MEMORIAS DEL VIENTO. JAIME MARTIN

La segunda versión del festival cambió su lugar a la ciudad de Cochabamba que, desde ese momento se convirtió en la sede del mismo. Desde entonces Cuerpo Digital aumentó sus posibilidades, sumando la sección Cuerpo y Tecnología, con presentaciones de danza y tecnología, performances, entre otros. Esta versión resultó particularmente difícil, debido a las complicaciones del cambio de ciudad y a una gestión autónoma.

De este modo, se contó con la participación de la prestigiosa presencia de la española Kònic Thtr dedicada a la creación contemporánea en confluencia con arte, ciencia y nuevas tecnologías. Su asistencia se focalizó en el uso de tecnología interactiva aplicada a proyectos artísticos. Esto, mediante la presentación de su obra Agua y la realización de un taller.

La tercera versión tuvo como grupo invitado a Speak 4.o, de Argentina. Esta compañía participó con una obra de danza interactiva y un laboratorio abierto cuyo eje creativo y conceptual fue el fractal como generador universal de procesos. A partir de núcleos mínimos, pero complejos, Speak 4.o, propuso un concepto de danza en el que el sonido, las artes visuales y las nuevas tecnologías interactuaban complementándose de manera natural con el movimiento. Creando de esta manera, distintos enfoques y metáforas ante la idea de fractal, entre cada una de las áreas involucradas.

Durante las primeras versiones del festival, las proyecciones audiovisuales eran seleccionadas de manera colaborativa. Festivales iberoamericanos como Danza en Foco, de Brasil, Videodanzaba, de Argentina, entre otros, hacían llegar material para ser luego presentado. Esta metodología en las versiones posteriores mutó a convocatorias de carácter internacional. Y a una selección de carácter local.

Ya en el año 2014, llega a Cochabamba –gracias al proyecto el Gangocho, plataforma colaborativa de danza contemporánea– la mexicana Hayde Lachino, crítica de danza, productora, coreógrafa y videoartista, quien realiza un taller de videodanza bastante completo. El festival buscaba por entonces su consolidación, por lo que se le invitó como curadora, siendo ella la primera en cumplir este rol dentro de Cuerpo Digital. Ese año tuvimos un festival netamente nacional en las presentaciones en vivo, y una bella selección internacional que estuvo girando por diferentes espacios de la ciudad.

Posterior a esto y debido a las dificultades ocasionadas, principalmente, por un cambio de autoridades de las instituciones públicas y privadas que brindaron su apoyo en las versiones anteriores, el festival sufrió un receso bastante prolongado. Esto no significó que se dejará de

trabajar, difundiendo el género en diferentes muestras y en varios departamentos del país, pero sí que, el festival como tal, no se realizó durante un largo periodo.

Sin embargo, después de este receso, en el año 2017 con una convocatoria internacional en la que se recibieron más de 150 propuestas, el festival volvió a ser puesto en escena. Tras un riguroso proceso de selección a cargo de las curadoras argentinas Alejandra Ceriani y Claudia Sánchez, se contó con una muestra de 48 videos provenientes de Dinamarca, Grecia, España, Perú, Alemania entre otros. Esto se tradujo en una considerable cantidad de miradas y modos de abordar, tanto lo coreográfico, como las posibilidades audiovisuales. Esta versión del festival volvió a concentrarse en diferentes espacios culturales y urbanos de la ciudad.

Durante ese año también se generaron importantes alianzas para el festival. Por una parte, suma su colaboración el grupo Los Que Estamos, un colectivo especializado en danza contemporánea, gestión, formación y creación. Y, por otra parte, el proyecto mARTadero, espacio integral de desarrollo social a través del arte y la cultura, con el rol de coorganizadores. Esto garantizó mayor solidez para el festival. La alianza con mARTadero se efectuó través de un convenio que abarca los festivales venideros. Lo que favorece el trabajo no sólo de videodanza sino de danza contemporánea en general.

Desde las primeras versiones hasta la actualidad se ha recorrido bastante camino y creado muchos lazos de colaboración. Se ha promovido un cruce artístico y de experimentación, ya sea en obras de videodanzas, documentales, video exposiciones, instalaciones, presentaciones en vivo (fundamentalmente de danza contemporánea, ya que los principales cómplices del evento siempre fueron las compañías locales) performances, talleres, intervención urbana, etc. Permitiendo que actualmente se cuente con una videoteca compuesta por más de 400 obras provenientes de diferentes países del mundo, entre ellos Alemania, Argentina, Corea, Grecia, Chile, Francia, Cuba, Brasil, EE.UU. y por supuesto de Bolivia.

Cuerpo Digital, entonces, ha terminado por transformarse en un festival de videoarte referente de esta disciplina dentro del país. Y que, más allá de las complicaciones en el ámbito de la producción nacional, de lo dificultoso de trabajar sin contar con políticas culturales que apoyen estas instancias, apuesta continuar con un trabajo sostenido desde sus tres pilares y por llegar a instalarse como una propuesta que, desde sus particularidades, resulte un aporte a esta variante artística en la región.

*Artista visual, productora, gestora cultural y directora del Festival de Videodanza de Bolivia.











¿videodanza FEMINIZADA?

POR NAYELI BENHUMEA

Teniendo en cuenta que cuerpo y cámara dialogan en la acción de acontecer la videodanza y que el cuerpo es el principal objeto de estudio para este lugar creativo, me centraré en la mirada del cuerpo mediante la cámara. Me surgen preguntas acerca de esta relación, la primera ¿cuáles son las búsquedas que podemos entender desde esta conjunción, cuerpo-cámara? Al parecer, todas. Hay un sinfín de posibles relaciones en el cuerpo-cámara. Sin embargo, una relación que ha sido importante para mi trabajo es que el cuerpo que aparece en la cámara es el mío y desde este espejo surgen observaciones diversas acerca de mi acontecer como mujer, acontecer que se transforma en medida de su pensamiento. Así como manipulo la cámara de video enfoco mi cuerpo como objeto de atención. Exponer lo privado y observarse a partir del movimiento corporal-movimiento de la cámara, relaciones formales que devienen en símbolos, significados.

Silverio Orduña ¹ me hizo una pregunta sobre mi trabajo *Escrituras del cuerpo*, en la que cuestionó si realmente estaba viendo los significados que iban enunciando en la obra, pues siempre he dado mucha importancia a lo formal por encima de lo significativo. Esta pregunta de Silverio sirvió para enlazar forma y significado.

Escrituras del cuerpo, Festival Encender un Fósforo, Centro Cultural España, Mayo 2018. Fotografía: Hilda Calvillo.

Desde hace tiempo que me pregunto por estas lecturas

1. Curador e investigador de arte, interesado en pensar y hacer danza.

en mi trabajo de videodanza, pues la búsqueda de lo formal entre la danza y el video, puestas en las preguntas del cuerpo y la cámara como anunciadores de relaciones de movimiento, temporalidad y especialidad, desenvuelven una *forma* en sí misma, la de desarrollar símbolos, significados, miradas al cuerpo, construcciones de lo femenino, preguntas sobre quienes somos las mujeres. Es decir, la búsqueda formal cuerpo-cámara, movimiento, tiempo, fragmentación del cuerpo -brazo, pierna, cabello, nariz, brazo derecho-dedos de la mano izquierda, cabello-brazo derecho, ojo izquierdo-labio superior-, desenvuelven incógnitas sobre los símbolos y significados de lo femenino que poco a poco he ido descubriendo y que tienen que ver, por ejemplo, con los deseos, los placeres, los miedos, las tristezas, lo erótico, lo mágico.

¿Qué percepciones sobre el cuerpo tenemos como artistas formadas y motivadas en un arte del movimiento, y más aún, qué nociones del cuerpo se pueden reconocer, modificar, alterar, en el video?

El videoarte ha indagado en el cuerpo como objeto que se observa y se cuestiona, planteado por ejemplo como el reflejo narcisista o la auto representación como lugar para plantear otra corporalidad fuera del canon de belleza y estereotipos femeninos. El video, por su facilidad de grabación y transmisión en tiempo real, produce una retroalimentación instantánea ² para mirarse a sí misma,

2. Krauss, R. "Video: the Aesthetics of Narcissism", en Battcock, G. (ed.) *New Artists Video. A Critical Anthology*. Nueva York: E. P. Dutton, 1978, pp. 43-64.



acción que ha servido en mi trabajo como fundamentación para espejarme en mi propio acontecer videográfico “[...] es como si el cuerpo estuviese en el centro, entre dos máquinas que son la apertura y el cierre de un paréntesis. La primera de ellas es la cámara; la segunda es el monitor, que vuelve a proyectar la imagen del agente con la inmediatez de un espejo”.³

El espejo del que habla Krauss, podría ser esa posibilidad de indagar sobre las oportunidades de mostrar el propio cuerpo, observándolo como algo nuevo al que no se le conoce, y re descubriendo cómo es. ¿Pero, cómo es el cuerpo femenino? En principio el cuerpo de las mujeres es muy parecido, todas tenemos tetas, vulva, vagina, brazos, piernas, cabeza, ojos, manos; sin embargo, hay infinitas representaciones de cuerpos femeninos que están más ligados al inconsciente, por ejemplo, o a las creencias sobre los cuerpos perfectos.

Me ha interesado indagar en principio sobre qué es la videodanza, haciendo al mismo tiempo de mi cuerpo un objeto de estudio que se ha ido problematizando poco a poco a nivel del contenido. Así como el videoarte se plantea “en la condición psicológica del ‘yo’”,⁴ podría situar mi trabajo: estoy concibiendo la videodanza como el lugar de acontecimiento, es decir, mi acción ante la cámara y su transmisión en directo al monitor, tal como Pola Weiss concebía sus trabajos de videodanza, en la que la vemos danzando frente a la cámara y proyectando su propia imagen en movimiento. Es en este actuar que comienzo a hacerme consciente de mi cuerpo y lo que me preocupa de mi ser femenino.

El cuerpo contiene todo lo que la mente construye, lo emocional no está separado de lo corporal y eso cada vez más se hace presente en la exposición de nosotras las mujeres mediante el video o la foto. En esta dualidad, vista como integridad, es que el cuerpo al situarse desarticula el pensamiento y reconstruye su ser –hacer político lo privado–. Reconstruir el pensamiento de lo femenino y los roles que se me imponen como verdades absolutas acerca de las mujeres. No se está de acuerdo con el cuerpo establecido de las mujeres, no se encuentra una en esa descripción, no resueñan dentro mío esos clichés femeninos que se instauran en la vida social, no me encuentro. La imagen espejo avienta al mundo lo que queremos construir sobre nosotras mismas, cómo nos pensamos desde nuestra propia observación. Es mi espejo de cómo soy y de cómo quiero/me gusta ser. En ese espejo se puede una buscar, se puede una preguntar sobre cómo me miran y cómo soy mirada por mí.

3. *Ibidem*.

4. *Ibidem*.

Hace tiempo que no hago videodanza porque ya no supe qué más preguntarme desde el movimiento, me di un respiro del video principalmente para pensarlo desde otro lugar, el de los significados. Sin embargo me enfoqué en la imagen fotográfica y comencé a publicar mis ejercicios visuales en Instagram, como una base de datos para el análisis de mi propio trabajo. Extraía capturas de pantalla de lo que iba experimentando en videodanza y lo compartía, imágenes estáticas en las que solamente podía ver un pie y una mano o escenas absurdas de un cuerpo “mal colocado”. Generé por ejemplo un ejercicio que sucedía los domingos que tenía que ver con fragmentos de brazos, manos, medios rostros y cabello, que lo que buscaban era la composición del espacio blanco –mi pared–, en relación con mis extremidades, acabó siendo un juego de mis domingos en pijama con los cabellos revueltos y ociosidad mientras leía o dibujaba.

Me sorprende ver mujeres que a través de sus cuentas de Instagram se muestran y develan estados de resistencia, de hacer evidente lo natural, “todxs tenemos cuerpo, it’s not such a big deal” se lee debajo de una foto de la artista Carla Escareño. Encuentro cada vez más el trabajo de mujeres mostrando lo que cada una es y cuestiona mediante los diferentes significados y códigos que están afuera, algunas para burlarse de ellos, otras asumiéndolo como lucha y resistencia; ya lo decía Virginia Villalpana en un taller sobre género en el MUAC y que yo retomé como frase propia: “Vulnerabilidad como resistencia, no como fragilidad” ¿Se trata de un acto de valor el mostrarse? ¿Está relacionado, como en las interpretaciones del videoarte, como un lugar narcisista? ¿Para qué exponer el cuerpo, la carne?

Un ejemplo que quiero nombrar aquí por su lugar creativo y simbólico, es el trabajo de Zöe Ligon (@thongria en Instagram), “Dildo Duchess”⁵ como se aut nombra, hedonista y propietaria de Spectrum Boutique. Zöe es una guerrera, no teme mostrar su cuerpo desnudo y jugar con los clichés, con la burla y el juego. En sus fotografías de Instagram la vemos ironizando el objeto dildo, a veces divinizándolo, otras usándolo como una extensión de sí misma. Zöe también es escritora y periodista sexual, escribe sobre la desmitificación del dildo y la sexualidad. Aunque yo sólo conozco su trabajo fotográfico, entiendo que Zöe utiliza códigos del lenguaje y referencias icónicas para plasmarse como una mujer aguerrida e irónica. La imagen de sí misma que comparte es su propia feminización ante la cámara es juguetona, erótica, divirtiéndose con el cuerpo, volviendo absurdo lo sexual ¿qué nos dice esto? Para mí descompone la forma cerrada de ver lo sexual y pone en juego una sexualidad más libre y sincera.

5. Duquesa del dildo.



*Fragmentaciones que hago
los domingos, en Instagram:*
@naye_colibri



Otra mirada al cuerpo femenino es la de las artistas Carla Escareño y Andrea Villalón, quienes actualmente sostienen un proyecto que documentan y suben a Instagram: *Tu casa es mi casa*, @quierovercomotuves. Este proyecto me interesa por el intercambio de personalidades que mediante los objetos, los hábitos y la comida compartida, permite a una adentrarse en el mundo de la otra, entendiendo las diferencias pero también las similitudes de la feminidad. En sus posts de Instagram,



retratan cómo habitan la casa de su amiga, nos cuentan cómo se sienten al usar la ropa de la otra, qué cosas les incomodan y qué otras les encanta hacer; nos dejan ver su lado sensible y cuestionan, por ejemplo, su estancia en esa otra casa. De pronto nos permiten recordar cómo es sentirse con tu mejor amiga intercambiando música, vistiéndote igual, jugando a bailar y cantar. Carla y Andrea abren ese intercambio para que todxs podamos ser parte de él y hacernos o no preguntas también o tratar de



A LA IZQUIERDA, SERIE DE PUBLICACIONES EN INSTAGRAM DE ZÓE LIGON.

entender. Nos arrojan una realidad con la que podemos relacionarnos muchas mujeres.

Dice Patricia R. Zimmermann, refiriéndose a la cinta de video sobre las feministas de los 80 que comenzaron a utilizar ese medio como modo de expresión, así como la foto u otras formas que usamos las mujeres para enunciarlos: "La tecnología de video provoca un deslizamiento entre la invención feminista y la representación, ente la tecnolo-



A LA DERECHA, IMÁGENES CAPTURADAS DEL PERFIL DE INSTAGRAM DE *TU CASA ES MI CASA* @QUIEROVERCOMOTUVES. PROYECTO DESARROLLADO POR CARLA ESCAREÑO Y ANDREA VILLALÓN: [HTTPS://WWW.INSTAGRAM.COM/QUIEROVERCOMOTUVES/](https://www.instagram.com/QUIEROVERCOMOTUVES/)

gía y el cuerpo de la mujer”.⁶ Evidentemente la tecnología nos conduce a la reconfiguración del pensamiento, pues al compartirlo junto con nuestro sentir corporal (como vemos en @quierovercomotuves), compartir lo cotidiano se vuelve fundamental para la resonancia con las preguntas emitidas por las artistas Carla y Andrea.

Estos ejemplos de Zöe Ligon y *Tu casa es mi casa* me sirven para entender la imagen femenina en su aspecto significativo desde el autorretrato o la autograbación, es decir, la completa decisión –intuitiva o construida– de mostrarse frente a la lente de la cámara y jugar con sus interpretaciones o estar en busca de ellas. Entender la imagen fija es comprender las relaciones de una imagen con otra y llegar al movimiento mediante el video.

Pensemos ahora el cuerpo en el video *Kelpe-‘Go visible’* de Mira Loew, David Altweger y la bailarina Melissa Spiccia –quien es la protagonista. En el video, vemos una mujer invertida por la gravedad y el montaje de la imagen; la vemos casi flotar, su pelo está ondeando junto con su espalda y nos parece que está soñando. Ella despierta en un sofá rojo, tiene posiciones extrañas pero juguetonas. De nuevo ella invertida, flotando; pies estirándose descalzos, pies invertidos flotando; despierta y una nota en la mesa de centro dice “Good morning! Make yourself at home, I’ll be back soon”.⁸ Ella comienza a recorrer la casa mostrándose en un *stop motion* que le permite cambiar de lugares –sentarse, pararse, tirarse en la mesa, colocarse detrás de las plantas. De a poco va explorando la casa desde su cuerpo –camina su nariz entre los libros, sus dedos recorren la mesa. Comienza a jugar por los espacios, con los objetos, su cuerpo desfragmentado sigue la lógica de un sueño en el que las partes de su brazo se separan, formando pedazos independientes que se mueven en direcciones contrarias. Es tan fácil verla moverse que vamos aceptando cualquier transformación digital sobre el cuerpo.

Tenemos entonces por un lado el proyecto fotográfico de Carla y Andrea: *Tu casa es mi casa*, en donde cada una explora la casa de su amiga, usando sus cosas, ropa, objetos, cama, comida; y por otro el video *Kelpe-‘Go visible’*, donde una chica explora la casa de alguien que no sabemos quién es, pero que no es relevante. Lo interesante aquí es cómo se muestra el cuerpo desde lo fotográfico, diferente al video. Mientras lo fotográfico mantiene escenas evidentes de un cuerpo mostrándose ante la cámara,

6. R. Zimmermann, P., “La batalla por el cuerpo femenino. Una revolución de las políticas feministas sobre los medios de comunicación”, en *Cuerpo y Política, Revista Debate Feminista*, Año 5, Vol. 10, septiembre 1994. México.

7. <https://vimeo.com/69553622>

8. Buen día! Siéntete como en casa, volveré pronto.





CAPTURAS DE PANTALLA DEL VIDEO *KELPE-“GO VISIBLE”*, DIRECCIÓN: MIRA LOEW, DAVID ALTWEGER. COREÓGRAFA Y BAILARINA: MELISSA SPICCIA

lo videográfico, en este video, observa al cuerpo como un ojo ajeno por el cual podemos ver a la bailarina; los puntos de vista de los cuerpos en ambos casos, repercuten de manera distinta en su forma de mostrarse. En general los trabajos de videodanza mantienen una observación sobre el cuerpo mientras vemos a éste desplazarse, encontrarse con el espacio, cambiar de cualidad y ritmo.

¿Puede entonces haber una feminización de la videodanza? ¿Existen los géneros -femenino y masculino- en el video o es un medio más democrático en sus despliegues corporales? ¿Cómo sería un video femenino? ¿Tiene sentido hablar de un video femenino o feminista? ¿Para qué? ¿Auto grabarse puede ser un modo de autoerotismo y al mismo tiempo, auto grabarse es un lugar político de enunciación femenino? Cuando nos referimos a lo femenino, ¿podemos intuir que se trata del cuerpo de las mujeres? ¿Qué cuerpos contienen lo femenino? ¿Lo femenino contiene al cuerpo? ¿Cómo y qué sería un video femenino o feminizado?

Volvamos a pensar el cuerpo de las mujeres como un territorio personal y no como imposición de un Estado patriarcal. Pensarnos como cuerpo es mirarnos a nosotras mismas y reconocernos, como dijera Graciela Hierro en su libro *La ética del placer*: “El método feminista se nutre de la sabiduría que encierran los escritos consignados en el discurso no oficial de lo femenino, como memorias, diarios, biografías y cuadernos de contar la vida; además de cartas, novelas, cuentos y poesía, todos escritos por mujeres para ilustrar su experiencia femenina”.⁹ A esta concepción yo agregaría que el arte, por medio del performance, el video, la videodanza y otras disciplinas que se ocupan del cuerpo, es también un espacio para transgredir aquellas estructuras de lo femenino que nos condicionan como mujeres.

9. Hierro, G. *La ética del placer*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

QUIERES SABER MÁS

► SOBRE LA VIDEODANZA?

Aquí van enlaces a varias sugerencias para que conozcas más sobre esta forma artística.

Sitios en español que hablan sobre videodanza:

<https://videodanza.wordpress.com/about/>

<https://www.danzaballet.com/danza-y-tecnologia-videodanza/>

<https://es.wikipedia.org/wiki/Videodanza>

Libros y textos en la web:

<https://issuu.com/danzaytecnologia/docs/videodanza>

http://caidalibre.cl/pdf/videodanza_2006.pdf

<http://nexus.univalle.edu.co/index.php/nexus/article/view/1841/1946>

<https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/62829/VIDEODANZA.%20REVISI%C3%93N%20HIST%C3%93RICA%20Y%20ESTADO%20DE%20LA%20CUESTI%C3%93N.pdf?sequence=1>

<https://cuerpoytecnologia.files.wordpress.com/2008/12/maquina-y-cuerpo.pdf>

Videos en la web:

Aquí una selección de videodanza mexicana hecha por el festival Agite y Sirva:

<https://www.numeridanse.tv/node/80898?t>

Videodanza argentino. Documental sobre el comienzo de la Videodanza en Argentina. A través de los testimonios de sus pioneros se va congregando un relato que tiene múltiples disparadores a otras tramas inimaginables de vincular. Un puzzle donde se revalorizan las pasiones, las decisiones y las situaciones históricas y renovadas que hicieron posible el desarrollo artístico de la VideoDanza.

<https://www.youtube.com/watch?v=1u2wYoLEVuo>

Una lista de reproducción hecha por Elena Mendoza Sánchez.

<https://www.youtube.com/watch?v=Pd2KM3qjcKk&list=PLIl2F9ayczrPFvsY381xOLXA3DcZvdXZ>

Festivales de videodanza:

<https://www.agiteysirva.com/>

<https://www.suroestearteescenico.com/mumvi>

<http://www.videodanzaba.com.ar/>

<http://dancaemfoco.com.br/index.php/es/>

<https://bailarapantalla.wordpress.com/>

<http://videomovimiento.com/>

REPORTAJE F

FOTOGRAFICO

POR SANDRA HORDÓÑEZ

SALÓN *Los Ángeles*

«Quien no conoce Los
Ángeles, no conoce
México»

Los Angeles

BAILAR ES TOCAR CON EL CUERPO LA FELICIDAD, la gloria, el estado de éxtasis. Si todo esto ocurre en el salón de baile Los Ángeles se vive entonces un momento único. No cualquiera saca brillo al piso con elegancia y ritmo, con cachondería y sabor. El salón Los Ángeles es lugar de encuentro para muchos bailantes capitalinos, que gozosos, le meten un quiebre a la rutina diaria de una ciudad que gusta devorar los cuerpos de quienes la habitan. Hombres y mujeres consagran por unas horas su ser a los dioses del baile, aquellos que saben que la vida también es para vivirla con intensidad.

El salón Los Ángeles está en el mero corazón de México, y de su historia, al lado de Tlatelolco,

cerca de Tepito, por eso en sus centros retumba la tierra al ritmo de danzoneras y buenas bandas de salsa. Cada centímetro de la pista de baile nos da cuenta de las películas y videos que ahí se filmaron, de la cantidad de celebridades que bailonearon gustosos entre sus muros. Capitalino de cepa es el que conoce el salón Los Ángeles.

Este foto reportaje es un homenaje al más emblemático salón de baile de esa señora oronda que es la Ciudad de México. Disfrútenlo y corran a bailotear al único lugar en donde al bailar somos tocados por los dioses.

Agradecemos el apoyo de la familia Nieto-Applebaum para la realización de este reportaje.



no conoce
no
Xico



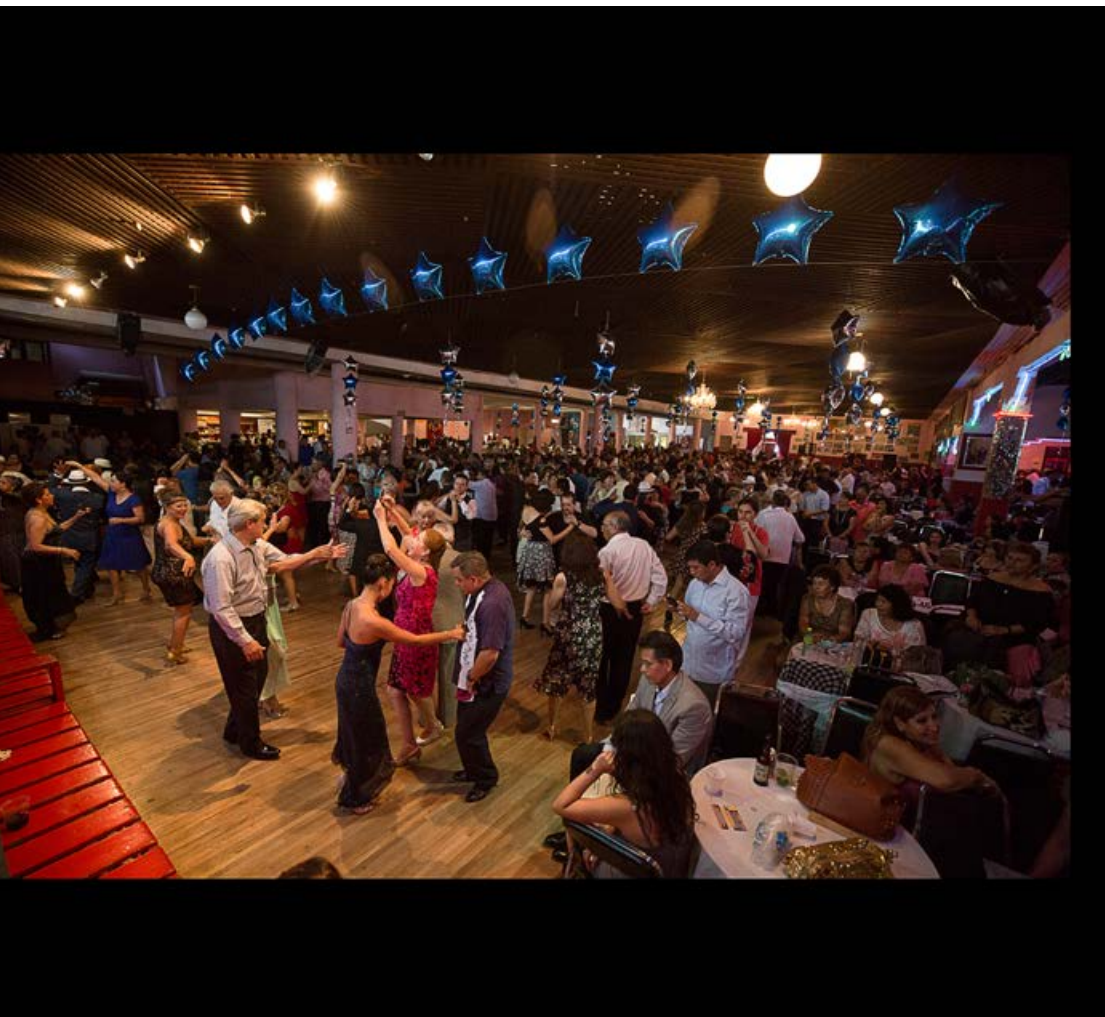


ev no comce
no
xico





en no conoce
Angel
de México





ever no cono
no
xco





every no come
no
Xico





ev no cono
no
xico





ev no com no
no
Xico





every no come
has left no
Xico





no como
no como
no como





ev no cono
no
xico





ev no cono no
no
Xico





every no come
has left no
Mexico





ev no cono
no
xco





*ever no come
has left no
xico*





ever no come
no
Kilo





ev no cono
has el es
no
xco





ev no com no
no
xco





ev no cono
no
Kilo





er no cono
no
xco



glu



er no comce
no
xilo



gluc



no como
no
Xico



gluc



every no conno
smaller no
Xico



gluc





gluc



every no conno
has left no
xico



gluc



ev no cono
no
xico



glu



every no come
has left no
Xico



glu
s



ev no cono
no
xco



gluc



ev no cono
no
xco



gluc



er no cono
na el p
no
xco



gluc



ev no com no
no
xco



gluc



er no cono
na el p
no
xco



gluc



er no cono
no
xco



gluc



ever no com no
no no no
no no no
no no no



SECRETARÍA DE CULTURA

María Cristina García Cepeda
Secretaria

Saúl Juárez Vega
Subsecretario de Desarrollo Cultural

Jorge Gutiérrez Vázquez
Subsecretario de Diversidad Cultural y Fomento a la Lectura

Francisco Cornejo Rodríguez
Oficial Mayor

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Lidia Camacho Camacho
Directora general

Roberto Vázquez
Subdirector general de Bellas Artes

Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador nacional de Danza

Roberto Perea Cortés
Director de Difusión y Relaciones Públicas



“Este programa es público, ajeno a cualquier partido político. Queda prohibido el uso para fines distintos a los establecidos en el programa”.

cambios INBA 01800 904 4000 - 5282 1964 - 1000 5636

